

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

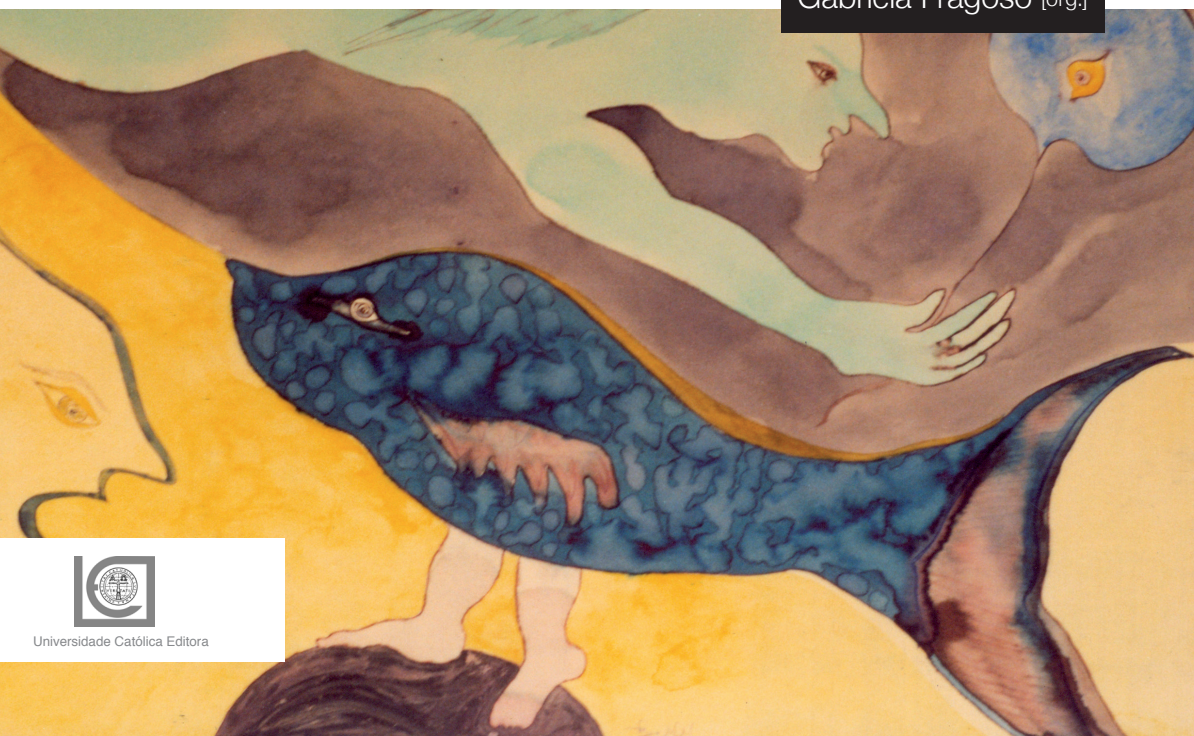
Translating Europe across the Ages

Literatura para a Infância Infância na Literatura

Gabriela Fragoso [org.]



Universidade Católica Editora



Literatura para a Infância Infância na Literatura

organização Gabriela Fragoso



Universidade Católica Editora

Literatura para a Infância
Infância na Literatura

Catálogo recomendada

LITERATURA PARA A INFÂNCIA

Literatura para a infância : infância na literatura / org. de Gabriela Fragoso ; colab. de Maria Teresa Cortez. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2013. – 288 p. ; 23 cm
(Estudos de comunicação e cultura. Translating Europe across the ages)

ISBN 978-972-54-0378-5

I – FRAGOSO, Gabriela, org. II – CORTEZ, Maria Teresa, colab.

CDU 087.5
82-053.6

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito dos projetos PEst-OE/ELT/UI0126/2011 e PEit-OE/FIL/UI0310/2011

Edição: Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda.

Colaboração e revisão científica: Maria Teresa Cortez

Revisão editorial: Helena Romão

Capa: OMLET design

Composição: acentográfico

Impressão e acabamento: Publidisa

Data: janeiro 2013

Depósito Legal: 000 000/13

ISBN: 978-972-54-0378-5

Universidade Católica Editora

Palma de Cima – 1649-023 Lisboa

tel. (351) 217 214 020 fax (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt www.uceditora.ucp.pt

Imagem da Capa: Teresa Balté, *Sem título*, 1987.

Aquarela e tinta-da-china (37x45cm)

Índice

Introdução	9
I. Estudos	
Pluralismo e identidade na literatura infantil <i>Fernando Azevedo</i>	11
A contribuição dos irmãos Grimm para os estudos folclóricos e a literatura infantil no Brasil: os exemplos de Monteiro Lobato, Sílvio Romero e Luis da Câmara Cascudo <i>Lara Brück-Pamplona</i>	19
Um conto perdido de Fialho de Almeida: <i>A chinelinha d'ouro</i> <i>Maria Teresa Cortez</i>	31
Estrangeiros e portuguesesinhos, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40 – a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e de Fernanda de Castro <i>Maria Teresa Cortez</i>	43
A tradução da literatura juvenil: uma componente imprescindível do diálogo intercultural <i>Maria Amélia Cruz</i>	56
Infância e escrita em dois contos de Irene Lisboa e Raduan Nassar <i>Ana Maria Delgado</i>	63
“Um país chamado infância” – os mundos fantásticos dos heróis adolescentes nas obras de Moacyr Scliar <i>Marlen Eckl</i>	74
Reflexões sobre a poética da <i>fantasy</i> <i>Hans-Heino Ewers</i>	86
Aquilino vs. Goethe – histórias de raposas <i>Gabriela Frago</i>	97
Cenários de catástrofe em contexto intergeracional na obra de Gudrun Pausewang <i>Gabriela Frago</i>	104
Gaitinhas, Gineto e C. ^a : o microcosmo infanto-juvenil em <i>Esteiros</i> (1941) de Soeiro Pereira Gomes <i>Gabriela Frago</i>	116

‘I will play with you at any game you like, if you will teach me’: Christina Rossetti, Maria Amália Vaz de Carvalho, e as crianças que (não) sabem brincar <i>Ana Rosa Nobre Gonçalves</i>	124
‘Nasceram árvores no meio do mar?’: confluências da infância e da idade adulta em <i>Constantino</i> , <i>Guardador de Vacas</i> e <i>de Sonhos</i> , de Alves Redol <i>Ana Rosa Nobre Gonçalves</i>	131
A utopia real: representações de identidade e infância em obras de Jorge Amado <i>Volker Jaeckel</i>	138
Em busca do paraíso perdido: de <i>A Árvore</i> de Sophia às árvores de José Jorge Letria e João Paulo Cotrim <i>Carlos Nogueira</i>	146
Natureza e sociedade nos <i>Contos da Mata dos Medos</i> , de Álvaro Magalhães <i>Carlos Nogueira</i>	157
Criança prodígio: a infância em textos e projetos culturais de Mário de Andrade <i>Rosângela Asche de Paula</i>	165
<i>Estas crianças aqui</i> – infâncias <i>desabrigadas</i> em espaços portugueses e brasileiros. A obra de Maria Rosa Colaço e de José Mauro de Vasconcelos <i>Maria da Natividade Pires</i>	177
Os ‘dias do fim’ de uma infância angolana em <i>Bom dia camaradas</i> , de Ondjaki <i>Ana Ribeiro</i>	191
Fábulas; Lessing, Portugal: XVIII, XIX, XXI <i>Fernando Ribeiro</i>	201
Da cultura tradicional aos textos contemporâneos – as crianças em contexto literário angolano <i>Orquídea Ribeiro</i>	214
Retratos em preto e branco: a infância em crônicas de Rachel de Queiroz (1910-2003) <i>Keila Vieira de Sousa</i>	224
LIJ alemana traducida a la lengua vasca: un estudio descriptivo <i>Naroa Zubillaga</i>	230

II. Ensaaios

Conta outra vez – o carácter eterno dos contos tradicionais e a sua vocação na literatura infantil	236
<i>Rosário Alçada Araújo</i>	

Entre clarões e chuva, fadas, bruxas vivem... Escrever para crianças é um exercício trágico com um final feliz?	242
<i>Gilda Nunes Barata</i>	

“A Gata Borracheira” de Sophia de Mello Breyner Andresen ou a luz exacta, verdadeira, devassada pelo triunfo do cálculo – uma leitura à luz de ‘Ética e Infinito’, de Levinas	247
<i>Gilda Nunes Barata</i>	

Cecília Meireles: dádiva e inocência. A utopia do amor	254
<i>Gilda Nunes Barata</i>	

A <i>Princesa da Chuva</i> , de Luísa Ducla Soares: um contar apoiado no corpo	260
<i>Letícia Liesenfeld</i>	

dessas infâncias: nossas; dos outros...	263
<i>Ondjaki</i>	

Quarenta anos a escrever para crianças	265
<i>Luísa Ducla Soares</i>	

‘Era um suspiro’ seguido do ensaio evocativo ‘Uma escritora sob céus estranhos’	272
<i>António Torrado</i>	

III. Os autores	277
-----------------	-----

INTRODUÇÃO

A literatura infanto-juvenil tem vindo a abandonar o rótulo de subsistema menor e é, hoje em dia, objecto de análise em encontros e seminários um pouco por todo o mundo. Fez também a sua entrada em centros de investigação sediados nas universidades, o que é um sinal claro do reconhecimento da sua importância enquanto género literário.

Numa sociedade mediatizada e dominada pela secundarização do texto em prol de versões em suporte digital, o livro infanto-juvenil conseguiu, apesar de tudo, estabelecer-se definitivamente no mercado editorial como uma área em franca expansão. Tendo como público-alvo uma camada etária que vai da pré-primária até ao grupo de jovens adultos, é amplo o *corpus* de textos que apresenta, sendo também bastante dispor o nível de exigência literária, estética ou ética que veicula.

Sendo que hoje em dia se assiste, em muitos casos, à paradoxal inversão de papéis entre adultos e crianças (*vide* Neil Postman, *The disappearance of Childhood*, 1982 O desaparecimento da infância), com os primeiros a sofrerem um processo de “infantilização” numa sociedade de diversão e de apelo ao consumo, enquanto as segundas estão obrigadas a um rápido amadurecimento no confronto com a crueza de certas realidades que até há poucas décadas eram tabu, afigura-se pertinente abordar o papel que cabe à representação da infância em textos literários mais recentes.

Assim, alguns estudos aqui apresentados têm como cerne a dura realidade de crianças desprotegidas, pobres ou exploradas no mundo da família e do trabalho, sujeitas a um determinismo do qual procuram fugir através de atitudes de rebeldia ou de retracção; debate-se também a ténue fronteira que separa a infância da adolescência e questiona-se até que ponto essa divisão etária varia não só consoante o estrato social, mas também de acordo com as idiosincrasias das várias culturas lusófonas.

O facto de o presente volume contar com textos escritos por autores provenientes de âmbitos culturais tão diversos (portugueses, brasileiros, angolanos, alemães e austríacos) permite um aprofundamento de questões do foro intercultural e multicultural que são especialmente evidentes em temáticas mais actuais, relativas, por exemplo, ao período pós-independência das colónias portuguesas em África.

Uma questão fundamental centra-se na capacidade da literatura infanto-juvenil poder/dever fomentar competências sociais e morais nas crianças e jovens, assim contribuindo para o desenvolvimento de comportamentos altruístas; esta faceta é complementada por uma vertente mais individualista que se revela na saudável entrega da criança ao sonho e ao mundo da fantasia. É este refúgio que lhe permite distanciar-se de realidades que não entende, não domina, e não tem o poder de modificar. Assim, sonho e utopia parecem continuar a ser o reservatório de energias dos pequenos protagonistas de textos de ficção em qualquer língua.

Estes e outros aspectos constituem a moldura que enforma a selecção de textos apresentados neste volume da autoria de estudiosos portugueses, bem como de especialistas estrangeiros e de autores de literatura infanto-juvenil. São estudos e ensaios que abordam o papel da criança enquanto protagonista de mundos ficcionais no espaço da literatura – tendo em consideração as características psicológicas, sociais e culturais que a enquadram – e tiveram a sua origem em encontros internacionais realizados nos anos de 2009, 2010 e 2011, respectivamente em Munique, Lisboa e Viena, subordinados aos seguintes temas e integrados nos seguintes contextos:

- “Literatura infanto-juvenil de expressão portuguesa: criação – investigação – ilustração” (8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009);
- “Sociedade e ambiente na literatura infanto-juvenil portuguesa e alemã” (Colóquio organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010);
- “Representações da infância em contextos literários lusófonos: que espaço para a utopia?” (9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011).

Por uma questão de sistematização temática, dividimos os textos em dois grupos: estudos (da autoria de investigadores e docentes universitários) e ensaios (concebidos por autores de literatura infanto-juvenil, alguns deles também investigadores).

A este propósito, e sem esquecer todos os outros colaboradores cujos textos aqui se apresentam, é de agradecer a dois dos mais empenhados e prolíficos autores de literatura infanto-juvenil portuguesa, António Torrado e Luísa Ducla Soares, não só por terem aceitado o convite para participarem em dois dos colóquios, como por terem enriquecido este volume com os seus testemunhos pessoais de vida e obra.

À Teresa Balté, ex-colega, germanista e pintora, um agradecimento muito especial, por se ter prontificado, sem hesitações, a oferecer a imagem da capa deste volume.

Agradeço também à minha colega Maria Teresa Cortez, da Universidade de Aveiro, pela paciência, cuidado e profissionalismo postos na leitura e correcção de tantos textos.

Finalmente, os agradecimentos são ainda devidos ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica e especialmente à linha de investigação *Translating Europe across the Ages*, pela qual é responsável o Prof. Doutor Peter Hanenberg e da qual faz parte a organizadora deste volume. Sem o apoio e a disponibilidade do CECC, quer no financiamento de viagens e estadias, quer na organização do colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã” – que contou com a presença do Prof. Doutor Hans-Heino Ewers, reputado investigador de literatura infanto-juvenil –, o volume que agora é dado à estampa não teria sido possível.

Gabriela Fragoso
Janeiro 2013

Pluralismo e identidade na literatura infantil

FERNANDO AZEVEDO

Os textos de potencial recepção leitora infantil, buscando desenvolver no leitor ainda não sofisticado um determinado conhecimento do mundo, que o inicie na experiência humana e naquilo que especificamente caracteriza e define o Ser, nas suas relações plurais consigo mesmo e com o Outro, modelizam os *realia* e, por essa via, dialogam imediatamente com os contextos de produção e de recepção, suscitando a emergência de múltiplos e significativos efeitos perlocutivos.

Pela sua relação com propósitos formativos, estes textos têm enfatizado determinadas vozes usualmente compatíveis com as comunidades socioculturais e com os valores ideológicos aí dominantes. Tal facto não tem, porém, constituído impedimento a que simultaneamente alguns destes textos, para além da afirmação de um determinado estado de coisas, interroguem simbólica e mediamente certos modos de pensar o mundo, de pensar o uno e o plural, concedendo visibilidade a outros rostos e a outras vozes, manifestando, nesta perspectiva, uma não negligenciável dimensão emancipadora e/ou utópica, como aliás foi bem sublinhado, entre outros, por investigadores como Jack Zipes (1986, 1993), Jacqueline Held (1977), Alison Lurie (1998) ou Clare Bradford, Kerry Mallan, John Stephens & Robyn McCallum (2008).

Se é verdade que a literatura de potencial recepção leitora infantil não possui formas de expressão e formas de conteúdo que lhe sejam específicas ou exclusivas – Zohar Shavit (2003) refere-se, aliás, ao estatuto ambivalente dos seus textos –, também é certo que, decorrente da questão dos processos de acomodação ao público, como pertinentemente assinalou Hans-Heino Ewers (2009: 143), estes textos jamais propõem mundos possíveis onde a impossibilidade de remissão esteja presente. É, com efeito, comum estes textos exibirem, de forma clara e explícita, uma vitória dos valores do bem sobre os valores do mal, dos valores da justiça sobre os da injustiça, dos valores do amor sobre os do ódio, num ambiente de elevada carga afectiva e emotiva (Cerrillo, 2003: 78).

Para além destes atributos caracterizadores dos textos da literatura de potencial recepção leitora infantil, importa igualmente assinalar a sua natureza cosmopolita (Diogo, 1994: 7), assim como a relação de diálogo que neles é perceptível entre o texto verbal e o texto gráfico, ao ponto de Perry Nodelman (2008: 206) se referir à existência neles de uma espécie de sombra que fortemente auxilia o leitor a aceder a uma compreensão mais completa e mais sofisticada do mundo.

Pela sua relação mediata com a semiosfera, a literatura infantil tem olhado, com particular atenção, para os conceitos de identidade e de alteridade, de uno e de plural, de centro e de periferia. De facto, solicitando intencional e deliberadamente a cooperação interpretativa por parte dos seus leitores, os textos literários constituem espaços abertos para olhar o mundo, para o interrogar, estimulando o exercício de uma literacia crítica, isto é, um modo de leitura que permita à criança, que se inicia nestas aventuras

nos bosques da ficção, aprender a ler o mundo de uma forma sofisticada, abrangente e interrogadora da *praxis*. No fundo, um modo de leitura que lhe possibilite preparar-se para a vida (Morgado, 2010).

Se nos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de H. C. Andersen é comum o Outro ganhar visibilidade e conseguir superar a sua condição de alguém explicitamente colocado à margem pelos detentores do poder simbólico,¹ nas narrativas contemporâneas o plural, as periferias ou a alteridade ganham outros rostos e outras vozes.

Por exemplo, em *O homem que tinha uma árvore na cabeça*, de José Jorge Letria (1991) – relato historiográfico inquietante, como lhe chamou Sara Reis da Silva (s/d), de um tempo e de um espaço coincidentes com a vida dos cientistas João Kepler, Tycho Brahe e Isaac Newton (séculos XVI-XVII) –, a condição de ser Outro, dada a ler por vários descritores, de que se salientam a aparência física ou a incapacidade em socialmente afirmar o próprio nome, não impede a destruição e anulação da personagem em nome de interesses que lhe são exteriores e a que ela é alheia. Tenório, vulgarmente apelidado por todos de Arbóreo, em resultado da co-fusão de elementos que o constituíam, é, no final da narrativa, imolado para que a guerra e a ideologia da morte possam continuar e prevalecer.

Numa perspectiva diferente, Jorge Amado aborda a questão da alteridade na narrativa *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: Uma História de Amor* (Amado, 1993). A relação afectiva do Gato e da Andorinha (felino / ave, mamífero / ovíparo, terrestre / aéreo), relação desafiadora de acordo com determinados quadros de referência comuns (Azevedo, 1995: 52), condena os dois amantes, fazendo com que o Gato (o Outro) se refugie no mais recôndito dos lugares, após o casamento da Andorinha com o Rouxinol (o Mesmo), deixando-se devorar pelo outro que também já foi expulso e vive à margem: a Cobra-cascavel.

A condição de ser outro e de não pertencer ao *centro* é também o tema da narrativa *O grilo verde*, de António Mota (2001). Aqui, num diálogo intertextual com outros textos nos quais este também é um tópico predominante, a alteridade é dada a ler não só pela transgressão cromática da personagem principal relativamente ao grupo em que se insere, como também pelo comportamento supostamente bizarro que exhibe, quando olhada pelos que a rodeiam. O assobiar em vez de cricilar, desafiando ostensivamente um determinado *statu quo* normativamente instituído, torna-se fonte de desconfiança, gerando, da parte da maioria – representada aqui pelo conjunto dos grilos pretos –, um sentimento grupal de insegurança, de que resulta a tentativa de aniquilação/resolução do problema:

Já pensaste que, se por acaso os homens te vêem, vão logo dizer aos seus amigos que há grilos que não são pretos e grilos que assobiam. Já pensaste nisso? E por tua causa todos os grilos do mundo ficam desacreditados.

(Mota, 2001: 8-9)

Deves mudar de cor e nunca mais, mas nunca, nunca mais assobiar, entendido?

(Mota, 2001: 10)

O Outro, na sua unicidade e singularidade, é, pelas palavras dos detentores do poder factual, explicitamente acusado de contribuir, pela sua singela existência, para um debilitamento simbólico da credibilidade e reputação da maioria hegemónica e, neste sentido, rapidamente se transforma num alvo de explícita e assumida coacção.

¹ A este respeito, Jack Zipes (1986) assinala o seu considerável poder subversivo. Sobre esta questão, cf. igualmente o nosso ensaio intitulado “Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras” (Azevedo, 2010).

Todavia, no final da narrativa, é este grilo verde que, seduzindo e encantando, pela sua bela e estranha melodia, o Tio Manuel, se torna objecto de admiração e de cobiça, e, detentor de umas grandes asas cor de fogo, alcança, pelo seu próprio agir, a liberdade, ao contrário dos que, compartilhando com ele o aspecto físico, à excepção da cor e da voz, se revelam fomentadores de uma cultura de coacção e de destruição.

Em *A história do homem calado*, de Valter Hugo Mãe (2009), a alteridade, sinalizada pelas marcas físicas e pelo comportamento da personagem sem nome, é dada a ler pelo olhar daqueles que o rodeiam. O homem muito calado, sem braços e com um só olho, torna-se alvo do preconceito da comunidade e é só após um encontro fortuito, um maravilhoso acaso, poderíamos dizer, que, um a um, os vários membros da comunidade vão descobrindo as qualidades e a semelhança que mantêm com esse homem. Gabriel, nome que remete para a exegese bíblica, revela-se, deste modo, a metáfora de cada um de nós: à sua semelhança, todos somos seres com determinadas idiossincrasias e podemos ser objecto de discriminação e de preconceito infundado por parte dos que nos rodeiam:

Aos olhos dos outros, quando não nos conhecemos, / todos podemos parecer, num dado momento, / monstros coloridos de feitiços esquisitos e até impossíveis. / O senhor Gabriel pôs um chá a fazer e, esta noite mesmo em que te conto a sua história, / recebe os amigos da rua para mais uma grande festa. / Estão todos muito felizes com isso. (Mãe, 2009: s/p)

Mas o Outro é também frequentemente condição fundamental para a própria definição do Eu e, nesse sentido, objecto de perscrutação e de ansiedade.

O *elefante cor-de-rosa*, de Luísa Dacosta (1996), é, a este respeito, significativo. Tragicamente consciente e vivenciando a ausência e a solidão, pelo desaparecimento dos companheiros do seu planeta e pela morte progressiva dos elementos que simbolicamente representavam a vida, a alegria e a festa, o elefante enceta uma busca incessante pelo Outro, chegando ao ponto de se unir a um ser de outra espécie e cujo relacionamento, se prolongado no tempo, pode causar-lhe a morte.

Mas este elefante cor-de-rosa é ele próprio também um ser que representa a alteridade face ao quadro de referências comuns do mundo empírico e histórico-factual. De facto, recuperando alguns quadros de referência intertextuais herdados dos desenhos da Walt Disney, o elefante, animal pesado e corpulento, é aqui apresentado como que reinventado pela sua cor rosa, adquirindo os atributos da leveza e graciosidade, de que a panorâmica das guardas da edição de 1996 é, aliás, bem reveladora.

Ainda nesta linha de valorização eufórica do calor da amizade e da importância da relação humana, encontramos a obra *Desejos de Natal*, de Luísa Ducla Soares (2007). Com um cunho fortemente interventivo e presentificando um contexto onde a afectividade é a palavra de ordem, esta obra apresenta três histórias, apelando a um olhar crítico sobre a realidade das crianças que pouco ou nada têm na sociedade de consumo e ensinando que o espírito do Natal corresponde, no fundo, a saber olhar o Outro, a saber ouvi-lo e a dar-lhe atenção.

Graficamente, capa e contracapa constituem uma unidade de sentido: nelas vemos, em 1.º plano, os rostos em grande destaque de três crianças: uma branca, uma de uma criança provavelmente africana e outra de uma criança oriental, todas elas subordinadas a uma grande estrela encarnada que se destaca no céu estrelado. As guardas, a azul e a branco, têm escritas, em caligrafia manual, uma série de palavras: nomes (Zeca, Liung e Tino, provavelmente das crianças já apresentadas na capa e contracapa) e objectos que poderão constituir os seus desejos: casaco vermelho, estrela, casa, botas, carro e Natal.

A folha de rosto acentua esta hipótese interpretativa: sob a grande estrela encarnada, que acompanha o título da obra, encontramos os braços esticados das três crianças, como se estas tentassem, com o seu esforço, alcançar essa grande estrela de Natal.

A narrativa divide-se em três histórias: “a carta para o Pai Natal”, “o carro vermelho” e “na Cova da Moura”.

Na primeira narrativa, Zeca, uma criança órfã que vive com o tio, em situação de grande carência económica, decide escrever uma carta ao Pai Natal, pedindo-lhe um desejo: receber uma casa de tijolo para viver. O Natal passa e o desejo não é cumprido. No ano seguinte, Zeca pede umas botas. Mais uma vez, o desejo não passa disso mesmo: um mero anseio, sem consequências, a não ser a tristeza crescente da criança. No ano seguinte, o pedido é mais singelo: um casaco encarnado. Se a narrativa parece confirmar a desilusão da criança, pelo facto de o Pai Natal nunca lhe oferecer nada daquilo que corresponderia aos seus desejos, à medida que nos aproximamos do clímax, ficamos a saber que Zeca obtém do Pai Natal um presente precioso: tempo e, principalmente, a oportunidade de partilhar com ele uma história e uma refeição quente. Tal como Zeca, também o Pai Natal é um dos muitos sem-abrigo que habitam a cidade grande e que vive com muitas carências económicas. Mas, sendo Natal, a magia nunca é quebrada e Zeca acorda, no dia seguinte, na sua barraca, aconchegado no casaco encarnado que pedira ao Pai Natal.

A segunda narrativa tem como protagonista uma criança chinesa de 8 anos, Liung, e aborda a questão do trabalho infantil. Embora sonhe com um pequeno automóvel encarnado, Liung jamais o pode possuir, nem por uns breves momentos durante a noite de Natal, porque tudo tem que ser comercializado para se poder alimentar a família com quem vive.

A terceira narrativa centra-se na Cova da Moura, um bairro problemático da periferia da cidade de Lisboa, onde habita uma grande comunidade de emigrantes cabo-verdianos. Tino, criança que ainda estuda na escola, vê-se envolvido como participante num assalto que, por pouco, não lhe rouba a vida. Mas, sendo Natal, a narrativa encerra-se com uma promessa de uma nova vida noutro lugar, em família e com carinho e respeito entre todos.

A questão da alteridade é, em *A Viagem de Djuku*, de Alain Corbel (2003), objecto de um tratamento positivo. Neste álbum narrativo de potencial recepção leitora infantil reflecte-se, através da apresentação de uma história de vida, acerca da questão do trabalho imigrante na grande cidade. Djuku, mulher africana, abandona a sua aldeia, em busca de melhores condições de vida, encetando uma viagem que a levará à cidade de “grandes edifícios iluminados aqui e ali por pequenas cintilações” (Corbel, 2003: s/p). A metrópole afigura-se-lhe um espaço distante das suas práticas, expectativas e vivências, em particular pela fractura que deixa transparecer entre o agir e o sentir. A energia viciosa e frenética parece contaminar todos os seus habitantes, os quais, todavia, exibem um alheamento inesperado face ao Outro:

São milhares de homens e de mulheres que se precipitam para os seus locais de trabalho. Viram à direita e à esquerda, sem nexos, embrenham-se nas entranhas da terra, para logo saírem mais adiante e descem escadas, corredores, ruas e depois avançam a golpes de gritos e assobios, de buzinas e apitos ululantes.

– É uma floresta de gente em marcha! – exclama Djuku, que nunca tinha visto tanta gente na sua vida.

Desta vez ninguém lhe oferece presentes, nem lhe pergunta de onde vem. (Corbel, 2003: s/p)

Empregada na cozinha do restaurante significativamente chamado “Barriga da Aldeia”, é por todos respeitada e amada, mas só experimenta, de facto, a felicidade a partir do momento em que partilha com a sua nova família (o dono do restaurante e os clientes habituais) a saudade que sente dos objectos, sons, paisagens, lugares e pessoas com que convivera, tanto tempo, no passado.

Capa e contracapa constituem uma unidade de sentido: unidos pela metade do rosto da mulher africana, os dois elementos estabelecem uma ligação entre o espaço da aldeia, onde ficaram as memórias afectivas do passado, e o espaço da cozinha do restaurante, o local presente onde Djuku vive e ganha o seu pão. De um lado, um espaço aberto, com gente e animais; do outro, um espaço fechado, onde as pessoas já não estão presentes e onde o tempo parece ser governado por uma outra lógica, de que a presença do relógio de parede é um ícone explícito.

As guardas, exibindo como uma espécie de marca, a face de uma mão humana, como se se tratasse de um qualquer registo digital de uma presença, sempre acompanhado de uma flor estilizada e de um pássaro colorido, num fundo verde, interrogam o leitor, estimulando-o a reflectir sobre a importância e simbolismo desse registo. Quem é o Outro que se dá a ler por esta marca? Que história terá ele para contar?

Retrato da saudade de alguém que se sente longe da terra que a viu nascer, esta é uma obra que explicitamente interroga o leitor e o convida a ajudar o Outro a sentir-se em casa, fazendo parte de uma única e mesma família, independentemente das raízes biológicas ou do local donde se seja originário.

Também a obra *Migrando*, de Mariana Chiesa Mateos (2010), uma obra profundamente relevante no contexto dos movimentos migratórios da globalização, constitui um texto que explicitamente aborda a questão da alteridade, questionando as noções de centro e de periferia.

Cartonado e constituído exclusivamente por imagens coloridas e em grandes planos, o texto apela à participação activa do leitor na construção dos seus significados, propondo, pelo menos, dois percursos diferentes de uma mesma viagem, metáfora para a expressão de uma circularidade que, interrogando o leitor, lhe demonstrará que todos somos sempre viajantes por razões várias e que, por isso, é importante sentirmo-nos sempre em casa.

O texto é antecedido de um breve prefácio onde a autora textual, socorrendo-se de um discurso em 1.^a pessoa, afectivamente recorda alguns dos percursos biográficos de familiares seus, explicitando os destinatários potenciais da obra:

A todos os que deixaram a terra onde nasceram para re-existir noutro lugar.
(Mateos, 2010: s/p)

Se uma das leituras exhibe a partida metafórica de uns seres, por razões que se prendem com a violência e a morte existentes num primeiro espaço, o atravessar do oceano, e o desembarque num outro espaço, com o esforço da construção de outra vida, invertendo o livro, deparamo-nos com uma outra viagem, também ela antecédida por um breve prefácio. Neste, a autora textual sugere outro percurso de leitura para as páginas seguintes:

O mundo ficou às avessas. Da Europa já não se parte, é lá que se chega. Em pequenos barcos, frágeis cascas de noz. Deixando noutras terras guerra e fome. E o mar tornou-se uma palavra amarga. (Mateos, 2010: s/p)

Tal como no prefácio que referimos anteriormente, também aqui, a autora textual explicita os destinatários potenciais da obra: “A todos os que pensam que as pessoas também pertencem à espécie migratória.” (Mateos, 2010: s/p)

Este novo percurso de leitura conta várias histórias em simultâneo: a da dor da despedida e da partida de duas pessoas, o bem-estar de um grupo de pessoas que, a partir de uma praia, em lazer, vislumbra a chegada de um pequeno barco carregado de pessoas, o socorro a estas pessoas, os riscos e as dificuldades que estes emigrantes têm que passar para poderem entrar noutro país e, finalmente, novamente a metáfora da viagem circular e inacabada.

Esta é, sem dúvida, uma obra que, mostrando-nos percursos diferentes de várias viagens, meios de transporte diversificados, interroga os seus leitores acerca dos protagonistas: quem são? O que os move? Se em todos os momentos da partida e da viagem, as personagens não têm rosto – exibem-se tão somente como sombras negras, legíveis pelos seus perfis –, é no momento da chegada que o leitor se apercebe que são sempre seres humanos, homens, mulheres e crianças, gente de todas as raças, no fundo, a Humanidade. O texto não o diz, mas, solicitando, pelas representações gráficas, a cooperação interpretativa do leitor, deixa-lhe a possibilidade de se interrogar acerca da vida e da biografia de cada um, permitindo-lhe ler as palavras iniciais do prefácio a uma outra luz:

Este é um livro habitado por aves migradoras e árvores nossas conhecidas.

Há quem persiga os sonhos e há quem seja perseguido.

Este é um livro de desenhos e a história re-inventa-a o leitor.

Não existe um olhar único nem um único final possível.

Este é um livro habitado pela água oceano mar que sustenta separa e une esperanças terras destinos.

Um livro sem palavras. Talvez porque as palavras se esconderam à espera da maravilha de um gesto.

(Mateos, 2010: s/p)

Numa perspectiva diferente, mas sublinhando sempre que todos, independentemente da sua cor, raça, língua, cultura, local de origem, modo de pensar, modo de agir ou de vestir, somos iguais e pertencentes a um mesmo mundo, global, com as mesmas preocupações, emoções e sonhos, indistinguíveis, numa palavra, encontramos a obra de Paloma Valdivia (2009) *Os de cima e os de baixo*.

Capa e contracapa mostram-nos dois espaços divididos por uma linha horizontal que separa os de cima dos de baixo.

As guardas do texto estabelecem uma aproximação do mundo do texto ao mundo empírico e histórico-factual, ao exibirem, em posições simétricas invertidas, um mapa-múndi e a referência a uma viagem que é feita do continente europeu em direcção ao continente sul-americano, com a legenda “Mapa de / OS DE CIMA E OS DE BAIXO”. Em ambos os mapas é também visível a rosa-dos-ventos com os pontos cardeais devidamente assinalados.

Ao longo de todo o texto, o espaço da página é dividido por uma linha horizontal que separa os dois tipos de habitantes do mundo: os de cima e os de baixo, sendo que as diferenças entre uns e outros são ínfimas, tal como é explicitamente referido pelo texto verbal e facilmente detectável pelo texto icónico. No entanto, a obra, não deixando de assinalar os preconceitos de que padecem todos os habitantes deste mundo (o pensar que os outros são diferentes), encerra-se, convidando o leitor a assumir uma nova postura face ao mundo:

De vez em quando, podes olhar ao contrário.
(Valdivia, 2009: s/p)

Esta expressão, apelando a uma acção por parte do destinatário, é reforçada pela sua reescrita, na página seguinte, de modo inverso, forma simbólica de mostrar que é no sujeito leitor que reside a capacidade de acção e de intervenção na *polis*.

Vivemos situados e contextualizados por discursos que nos ensinam a organizar, a compreender, a interpretar e a explicar a nossa existência. Como assinalou Jean Molino & Raphaël Lafhail-Molino (2003), somos seres intrinsecamente narrativos. As histórias, particularmente aquelas que desafiam ou resistem a uma certa visão ideologicamente monolitista e conservadora do *statu quo* instituído afiguram-se, portanto, como veículos que, permitindo deleitar o jovem leitor, mostram a literatura como “(...) a significant and democratic channel of human interactivity” (Sell, 2002: [1]). Este aspecto é tanto mais pertinente quanto, como pertinentemente alerta Louise M. Rosenblatt (1995: 3), vivemos numa época turbulenta e, na qualidade de pais, de professores, de educadores, de cidadãos, temos a responsabilidade de preparar os nossos alunos e os nossos jovens para responder produtiva e adequadamente ao imprevisível e ao desconhecido. E é precisamente aí que reside uma das mais-valias da literatura: enquanto experiência humana, ela permite o contacto emocional e afectivo com o estado de coisas do mundo empírico e histórico-factual, mas também com o estado de coisas de múltiplos e multiformes mundos possíveis, sugerindo aos seus leitores veredas plurais para o seu acesso, conhecimento e reflexão. Exibindo o mundo, na paleta das suas múltiplas cores, interrogando discretamente o leitor, lidando com valores e com sistemas ideológicos, a literatura possui, deste modo, uma importante e não negligenciável dimensão emancipadora e é também a esta luz que, no quadro de uma educação das gerações mais jovens, uma educação que se deseja solidária e inclusiva, a leitura e a conversa acerca dos seus textos é tão pertinente.

Bibliografia

- Amado, J. (1993), *O gato malhado e a andorinha sinhá: uma história de amor*, Mem Martins, Europa-América.
- Azevedo, F. (2010), “Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras”, in: F. Azevedo (Coord.) *Infância, Memória e Imaginário. Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil*, Braga, Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança – Universidade do Minho, 11-29.
- ____ (1995), *A teoria da cooperação interpretativa de Umberto Eco: entre a ordem e a aventura*, Porto, Porto Editora.
- Bradford, C. / Mallan, K. / Stephens, J. & McCallum, R. (2008), *New world orders in contemporary children's literature. Utopian transformations*, New York, Palgrave Macmillan.
- Cerrillo, P. (2003), Literatura infantil y competencia literaria: hacia un ámbito de estudio y investigación propios de la literatura infanto-juvenil (LIJ), in: F. Viana; E. Coquet & M. Martins (Coord), *Leitura, literatura infantil e ilustração. Investigação e prática docente*, Braga, Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, 73-81.
- Corbel, A. (2003), *A Viagem de Djuku*, Ilustrações de Eric Lambé, Lisboa, Caminho.
- Dacosta, L. (1996), *O elefante cor-de-rosa*, Lisboa, Civilização.
- Diogo, A. (1994), *Literatura infantil: história, teoria, interpretações*, Porto, Porto Editora.
- Ewers, H.-H. (2009), *Fundamental concepts of children's literature research. Literary and sociological approaches*, New York and London, Routledge.

- Held, J. (1977), *L'imaginaire au pouvoir: les enfants et la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions Ouvrières.
- Letria, J. J. (1991), *O homem que tinha uma árvore na cabeça*, Porto, Porto Editora.
- Lurie, A. (1998), *No se lo cuenten a los mayores. Literatura infantil, espacio subversivo*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Mãe, V. H. (2009), *A história do homem calado*, Matosinhos, QuidNovi.
- Mateos, M. C. (2010), *Migrando*, Lisboa, Orfeu Negro.
- Molino, J. & Lafhail-Molino, R. (2003), *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Paris, Leméac/Actes du Sud.
- Morgado, M. (2010), Literatura infantil e interculturalidade: “preparar os leitores para a vida”, in: *Educare/Educere, Transformações do Olhar: Perspectivas ibéricas sobre literatura infantil e educação intercultural*, ano XIV, 17-35.
- Mota, A. (2001), *O grilo verde*, Porto, Ambar [1.ª ed.: (1999)].
- Nodelman, P. (2008), *The hidden adult. Defining children's literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Rosenblatt, L. M. (1995), *Literature as exploration*, New York, The Modern Language Association of America.
- Sell, R. D. (2002), “Children's literature as communication. Introduction”, in: R. D. Sell (Ed.), *Children's literature as communication*. Amsterdam, Benjamins, 1-26.
- Shavit, Z. (2003), *Poética da literatura para crianças*, Lisboa, Caminho.
- Silva, S. R. (s/d), Ficha: *O homem que tinha uma árvore na cabeça*. Casa da Leitura. Documento online disponível em http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/portal.pl?pag=sol_lm_fichaLivro&id=174 (acedido em 05.12.10).
- Soares, L. D. (2007), *Desejos de natal*. Ilustração de Ricardo Rodrigues. Porto, Civilização Editora.
- Valdivia, P. (2009), *Os de cima e os de baixo*, Matosinhos, Kalandraka. [Ed. Original: (2009) *Los de arriba y los de abajo*, Kalandraka].
- Zippe, J. (2010), *The trials & tribulations of little red riding hood*, New York-London, Routledge.
- _____. (1986), *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot.

A contribuição dos irmãos Grimm para os estudos folclóricos e a literatura infantil no Brasil: os exemplos de Monteiro Lobato, Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo

LARA BRÜCK-PAMPLONA

Quando, no âmbito da literatura infantil brasileira, se fala em ‘contos de fadas’, a associação com a obra dos Irmãos Grimm é imediata. No entanto, é preciso ressaltar que a contribuição dos filólogos alemães Jacob e Wilhelm Grimm vai muito além do fato de muitas das histórias divulgadas por eles terem um grande alcance junto ao público infantil.

De fato, tratando-se do desenvolvimento dos primeiros estudos folclóricos no Brasil e da formação e orientação metodológica de folcloristas brasileiros, a influência do trabalho dos Grimm mostra-se essencial. Os Grimm estão entre os principais representantes do Romantismo alemão, cujos ideais serviram de inspiração para despertar o interesse pelo popular e impulsionar a pesquisa folclórica no Brasil. Neste contexto ganham realce a discussão sobre a autenticidade dos povos e a busca por uma identidade nacional genuína, de modo que os discursos em torno da literatura oral enquanto ‘espelho da alma do povo’ assumem um papel de destaque.

O propósito deste artigo será tratar do impacto do trabalho dos Irmãos Grimm e de seu discurso metodológico sobre os estudos folclóricos e a literatura infantil no Brasil, com destaque para a obra *Kinder- und Hausmärchen* (KHM, *Contos Infantis e do Lar*) e sua presença nos trabalhos de Monteiro Lobato, Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo.

Em primeiro lugar, elucidaremos os termos ‘folclore’ e ‘literatura oral’, passando depois à presença do ideário romântico alemão nos estudos folclóricos e na literatura infantil do Brasil. Em seguida, traçaremos um breve panorama das influências exercidas pelos Irmãos Grimm junto a Monteiro Lobato, Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo, três dos maiores estudiosos dos contos populares brasileiros. Para exemplificar estas influências, veremos por fim um pequeno contraste entre os contos “Aschenputtel” (Grimm), “Maria Borradeira” (Romero) e “Bicho de Palha” (Cascudo).

A fim de simplificar a terminologia, usarei os termos ‘contos’, ‘contos de fadas’, ‘contos maravilhosos’ e ‘contos populares’ como equivalentes do português para o alemão *Volksmärchen*. As referências do tipo KHM-Nº indicam a numeração original dos Irmãos Grimm para os respectivos contos em sua coletânea.

Folclore, literatura oral e recepção infantil

Na Alemanha, o surgimento da *Volkskunde* – que no Brasil equivale à ciência folclórica – deu-se apenas por volta do fim do século XIX. O impulso intelectual para a discussão intensiva sobre a questão popular observa-se, no entanto, já no século XVIII, alimentado pelos ideais racionalistas e nacionalistas do Iluminismo e, principalmente, pelo pensamento romântico idealista de um passado exemplar, intacto e puro.

O termo *folk-lore* aparece pela primeira vez em 1846, nos estudos do arqueólogo inglês William John Thoms, como expressão técnica para designar as tradições populares. Em

Inteligência do Folclore, Renato Almeida afirma que a palavra expressava as “antiguidades populares (*antiquitates vulgares*) [...] em suma tudo aquilo que, posteriormente, se abranjeria sob a denominação de literatura oral” (1957: 17¹). Na definição do próprio Thoms, o folclore englobaria:

(...) todas aquelas manifestações de cunho popular, que, como sagas, contos, farsas, narrativas, canções, música e danças populares, adivinhações, piadas, etc., existem enquanto costumes transmitidos oralmente e, enquanto tradição vivida do presente, são passadas adiante (de boca em boca). (Minha tradução)²

Apesar de levar em conta a música e a dança, a concepção de Thoms para o termo era bastante restrita, estando ligada intimamente ao conceito de literatura. Mais tarde, o termo é alargado, passando a abranger a totalidade das tradições populares não-escritas em seus aspectos ‘espirituais’ e materiais. ‘Folclore’ passa a ser entendido, no século XX, como o conjunto destas tradições populares transmitidas oralmente e, por conseguinte, como uma espécie de cultura não-oficial, que se diferencia da cultura institucionalizada (oficial), estando porém em constante interação com esta. Para Luís da Câmara Cascudo, o folclore é “a cultura do popular, tornada normativa pela tradição” (2001: 240).

No campo dos estudos folclóricos, ganha lugar de destaque a pesquisa intensiva em torno da chamada literatura oral, que, na definição de Paul Sébillot, equivale às manifestações folclóricas que, junto àqueles que não leem (ou não sabem ler), desempenham o papel das produções literárias.³ Trata-se portanto, principalmente, das tradições populares de caráter literário, como sagas, lendas, mitos e especialmente os contos maravilhosos.

Em *Literatura Oral* (1952), Cascudo afirma que o “folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua” (1952: 20). Esta mesma ideia Monteiro Lobato desenvolve na abertura de um de seus mais populares livros infantis, *Histórias de Tia Nastácia* (1937). Reportando-se a gênese da obra – uma coletânea de contos de fadas –, Lobato explica o termo folclore através de um diálogo entre os personagens Pedrinho e Emília. A palavra desperta a curiosidade do menino, que manda a boneca Emília ir perguntar o significado à avó. Emília volta com a seguinte resposta: “Dona Benta disse que *folk* quer dizer gente, povo; e *lore* quer dizer sabedoria, ciência, [f]olclore são coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos – os contos, as histórias, as anedotas, as superstições, as bobagens, a sabedoria popular etc. e tal” (Lobato, 1964: 3).

De forma sintética podemos observar que, tanto na Alemanha como no Brasil, o desenvolvimento do Folclore, isto é, da ciência folclórica, andou de mãos dadas com o incremento das pesquisas sobre os contos populares. Neste contexto intensificam-se também os estudos na área da literatura infantil.

Já antes da publicação dos KHM, Jacob Grimm preocupava-se com uma recepção infantil dos contos, o que podemos comprovar, por exemplo, através do fato de que, em 1808, ele enviou ao seu mestre Friedrich Carl von Savigny alguns contos destinados à sua afilhada Bettine.⁴ Kathrin Pöge-Alder afirma:

¹ Grifos no original.

² “(...) all jene volkshaften Erscheinungen, die wie Sagen, Märchen, Schwänke, Erzählungen, Volkslieder, Volksmusik und Tänze, Rätsel, Witze, usf. als mündlich überliefertes Brauchtum vorhanden sind und als gelebte Tradition der Gegenwart (von Mund zu Mund) weiter überliefert werden” (*apud* CIOFF/UNESCO, s.d.).

³ Cf. Cascudo, 1952: 19

⁴ Cf. Pöge-Alder, 2007: 137.

Através de seu manuseio, os Grimm fizeram os contos populares surgirem como literatura familiar e, especialmente, infantil. Contos populares ganharam, através deles, um lugar cativo no âmbito da ‘casa’, seguindo bem o objetivo proposto pelo seu título. (Minha tradução)⁵

A seguir, observaremos então como se deu a contribuição do Romantismo alemão e, especialmente, da obra dos Grimm para o desenvolvimento da ciência folclórica no Brasil.

O ideário do Romantismo alemão nos estudos folclóricos do Brasil

Como já dito, o impulso intelectual para a discussão a respeito do ‘povo’ observa-se, na Alemanha, no século XVIII, sendo fomentado pelo Iluminismo e promovido mais tarde especialmente pela imagem romântica idealizadora de um passado incólume. Grande parte dos pensadores do Iluminismo alemão posicionava-se porém de forma crítica quanto à literatura oral, considerando as histórias supersticiosas e classificando-as como a via ‘nefanda’ das tradições populares.⁶

Johann Gottfried Herder aborda a temática de uma forma nova: o termo ‘povo’ (*Volk*) deixa de ser colocado em oposição à elite, passando a indicar a humanidade enquanto meio intelectual coletivo, ligado ainda às origens e, portanto, ao divino e criador. Herder conferia ao povo uma espécie de espírito geral, uma alma com criatividade própria, que ele definiu como *Volkgeist* (o imaginário popular ou, literalmente, o ‘espírito do povo’). Para Herder, a língua era o elemento fundamental na identificação de uma nação, e a ‘voz do povo’ articulava-se nas manifestações populares transmitidas oralmente:⁷

Quem foi criado na mesma língua, quem aprendeu a nela derramar seu coração e exprimir sua alma, pertence ao povo desta língua. (Minha tradução)⁸

Desta forma, o pensamento de Herder foi essencial na gênese do Romantismo alemão.

Representantes desta corrente, os Irmãos Grimm vivenciaram, portanto, um contexto histórico marcado pela descoberta do povo como elemento primeiro na busca da consciência nacional. Veneravam a antiguidade germânica, julgando terem encontrado nos contos populares, lendas, sagas e mitos – graças à sua tradição oral – a grande manifestação do gênio popular, isto é, a expressão mais pura e autêntica da *Volkspoesie*, a poesia do povo, entendida como *Naturpoesie*, uma ‘poesia natural’, orgânica, livre dos artificialismos da chamada ‘poesia-arte’ (*Kunstpoesie*). Neste sentido, as histórias orais deveriam ser conservadas, preservadas para o futuro e, através do registro escrito, ‘salvas’ do desaparecimento.

⁵ “Die Grimms ließen durch ihre Bearbeitung Märchen als Familien-, besonders als Kinder-Literatur entstehen. Märchen haben durch sie einen festen Platz im Bereich des ‘Hauses’, ganz der Programmatik ihres Titels folgend.” (2007: 137)

⁶ Um exemplo deste posicionamento encontramos na obra de Christian Ludewig Hahnzog, *Pre-digten wider den Aberglauben der Landleute* (1784), que, como o título indica, literalmente pregava contra as superstições da gente do povo. Cf. *ibidem*: 164.

⁷ Como nos contos e sagas, nas crenças e costumes e, principalmente, nas canções, que buscou apresentar em seu *Stimmen der Völker in Liedern* (1778-1779).

⁸ “Wer in derselben Sprache erzogen ward, wer sein Herz in sie schütten, seine Seele in ihr ausdrücken lernte, der gehört zum Volk dieser Sprache.” (Herder, 1877: 287)

Na concepção de Herder, *Volks poesie* é a primeira etapa na preparação da ‘poesia-arte’. Seguem esses passos os românticos da Escola de Heidelberg, como Clemens Brentano e Achim von Arnim.⁹ Para Brentano e Arnim, como para Herder, a poesia popular, por mais ‘pura’ que fosse, era apenas a matéria prima, a fonte de inspiração para a poesia erudita. Wilhelm e Jacob Grimm, ao contrário, defendiam “Treue und Wahrheit” (1985/86a: 21), isto é, a fidelidade e verdade dos textos, pretendendo fixá-los tal como os haviam recebido, sem interferir em sua oralidade. Desta forma, a consciência filológica dos Grimm deveria atentar em não eliminar os vestígios da narrativa oral (ou seja, da reprodução verbal) na versão literária dos contos populares, já que, para eles, toda adaptação dos contos seria uma ‘deformação’, devendo qualquer poetização literária forçada do que é transmitido na via oral ser claramente rejeitada. No entanto, uma abordagem e um questionamento críticos do discurso dos Grimm e de sua forma de trabalho são absolutamente indispensáveis, levando-se em conta que o intenso esforço de edição torna-se mais claro a cada tiragem dos KHM. Sobretudo Wilhelm Grimm seguia de forma consequente o objetivo de adaptar os contos e, através de uma pedagogização, dessexualização e estilização dos textos transmitidos oralmente, formar um livro infantil e do lar, como indica o título da obra.¹⁰

No Brasil, a questão nacional aparece também no Romantismo (século XIX), que, tal como na Alemanha, pregava a “ressurreição do passado e retorno às origens” (Bosi, 1994: 95), tendo no índio nativo seu grande herói nacional, mas esquecendo-se da pluralidade de raças e povos que, ao longo da história, foi fundamental na formação do povo brasileiro. Enquanto a corrente do Indianismo constroi a imagem da ‘brasilidade autêntica’ através do ideal rousseauiano do bom-selvagem, o interesse pelas tradições que estão ‘na boca do povo’ cresce consideravelmente na segunda metade do século XIX. Assim, não cabia apenas ao indígena a representação genuína do brasileiro, devendo-se considerar também as outras etnias na construção da imagem nacional. Neste cenário, ganha destaque o discurso da mestiçagem, que será uma das principais bandeiras do Modernismo do século XX.

A recepção do ideário romântico alemão no Brasil promoveu a busca por uma identidade autenticamente brasileira e, por conseguinte, alavancou a pesquisa do folclore nacional. Como na Alemanha, o interesse primeiro dos pesquisadores brasileiros era a fixação e, com isso, o salvamento do patrimônio cultural popular. Não é possível definir o exato momento em que se iniciaram os estudos folclóricos no Brasil, mas a publicação das primeiras antologias de contos populares é vista como marco inicial de uma ciência folclórica sistematizada. Com efeito, o interesse pelas narrativas populares preludiou e norteou a pesquisa folclórica brasileira, estando os contos de fadas no centro das atenções. Mary MacGregor-Villareal resume este desdobramento:

(...) um interesse por contos e histórias deu início aos estudos folclóricos brasileiros, as pesquisas sobre narrativas populares dominaram grande parte da investigação folclórica no Brasil (...) É claro que, como em qualquer movimento, é impossível precisar o ‘início’ da pesquisa de narrativas populares. Entretanto, algum tipo de ponto de partida deve ser definido, por questões práticas (...) A maioria dos folcloristas brasileiros reconhecem a década de 1870 como o

⁹ A coletânea *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), organizada por eles, teve função piloto na busca de contos junto ao povo e contou com grande colaboração dos Irmãos Grimm.

¹⁰ Cf. Pöge-Alder, 2007: 164.

começo dos estudos sobre narrativas populares, se não mesmo sobre o folclore, no Brasil. O surgimento de duas importantes coletâneas de narrativas – *Amazonian Tortoise Myths* (1875), de Charles Frederick Hartt, e *O Selvagem* (1876), de José Vieira Couto de Magalhães (...) estimulou o interesse pelos contos transmitidos oralmente e fundou os alicerces para futuros estudos de narrativas. (Minha tradução)¹¹

A partir do trabalho de coleta de contos e da publicação dos KHM, os Grimm chamaram atenção para a ideia de que as narrações populares de uma nação encontram seu equivalente nas dos outros povos.¹² Neste sentido, muito mais do que uma “influência direta sobre a cultura popular espontânea do homem-folk brasileiro” (Brandão, 1995: 37¹³), a grande contribuição dos Irmãos Grimm é clara em relação ao desenvolvimento da própria pesquisa folclórica no Brasil. A revelação dos textos grimminianos serviu para incentivar o estudo comparativo do folclore, despertando nos estudiosos brasileiros “a curiosidade intelectual para a nova classe de estudos, indicando-lhes métodos e processos” (*Ibidem*: 41). Adelino Brandão afirma:

Com efeito, com aquela primeira amostra do folclore germânico, fixada pelos dois escritores, (...) foi possível aos estudiosos comprovar a similitude existente entre um sem-número de lendas, contos (...) e tradições populares da Alemanha e os vigentes noutros países, entre outras gentes, com outras línguas, outros hábitos, outras culturas (...) Como [n]o Brasil. (*Ibidem*: 72)

Renato Almeida também reconhece a relevância dos Irmãos Grimm para a sistematização dos estudos folclóricos, exaltando o método baseado no recurso ao elemento histórico. Considerando os filólogos alemães como “verdadeiros fundadores da disciplina que Thoms denominou de Folclore” (1957: 19), Almeida conclui:

Nos novos caminhos abertos pelos Grimm, na primeira metade do século [XIX], enveredaram numerosos estudiosos, cujas doutrinas, escolas e tendências procuraram neles encontrar a origem das tradições populares. (...) investigaram no campo da história a mentalidade do homem primitivo, até os estudos contemporâneos de Folclore como ciência autônoma. (*Ibidem*: 20)

Wilhelm Grimm foi, dos dois irmãos, o principal responsável pelo trabalho de edição nos textos dos contos recolhidos, deixando claro seu objetivo pedagógico e dando aos contos um novo caráter, típico da literatura infantil. No Brasil, têm início ainda no

¹¹ “(...) an interest in tales and stories initiated Brazilian folklore studies, folk narrative scholarship has dominated much of folklore research in Brazil (...) Of course the ‘beginning’ of folk narrative scholarship, as is true of any movement, is impossible to pinpoint. However, some sort of starting point must be selected for practical purposes (...) Most Brazilian folklorists recognize the 1870s as the beginning of folk narrative, if not folklore, scholarship in Brazil. The appearance of two important narrative collections – Charles Frederick Hartt’s *Amazonian Tortoise Myths* (1875) and José Vieira Couto de Magalhães’ *O Selvagem* (1876) (...) stimulated interest in orally-communicated tales and laid the foundation for future narrative studies.” (1994: xviii e xx)

¹² Como exemplo, podemos tomar a figura folclórica do lobo no conto “Der Wolf und die sieben jungen Geißlein” (KHM-5, “O Lobo e os Sete Cabritinhos”), que acha um equivalente nas histórias da Cabra-Cabriola e se assemelha ao mito nordestino do Capelobo ou Cupelobo (Pará e Maranhão) ao denunciar sua identidade através da voz.

¹³ Grifos no original.

século XIX o empenho pelo leitor infantil e o primeiro movimento editorial de importância com vistas a este público-alvo. Neste contexto, muitos pesquisadores e escritores brasileiros seguiram os passos dos filólogos alemães.¹⁴

Os trabalhos de Monteiro Lobato, Silvio Romero e Luís da Câmara Cascudo servem para exemplificar a contribuição dos Irmãos Grimm e a influência de seu discurso metodológico na área dos estudos folclóricos.

Monteiro Lobato

No âmbito das discussões sobre as influências dos Irmãos Grimm no Brasil, o nome de Monteiro Lobato possui grande relevância, tendo sido ele o responsável pela obra *Contos de Grimm* (1932), a tradução de maior alcance dos KHM no Brasil. Entretanto, além de sua atuação como tradutor, Lobato destaca-se ainda por ter aproveitado os contos populares colhidos pelos alemães como fonte de inspiração para muitas de suas histórias infantis.

Além disso, a influência do discurso metodológico dos Grimm também mostra-se presente na obra de Lobato, o que, por vezes, se observa no seu próprio texto ficcional. Na introdução das já citadas *Histórias de Tia Nastácia*, após discutir o conceito de folclore com a boneca Emília, o menino Pedrinho explica seu interesse e, pensativo, diz: “Tia Nastácia é o povo. Tudo que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela” (1964: 34). O menino tem a ideia de pedir à velha cozinheira que lhe conte as histórias que conhece, sendo estas os contos que se seguem no livro. A ideia de Pedrinho representa assim a origem da própria obra e os contos lá reunidos são encenados como histórias narradas por Tia Nastácia. Como afirma Lobato ao fim da introdução: “Foi assim que nasceram as *Histórias de Tia Nastácia*” (*Ibidem*: 4).

A influência do pensamento dos Irmãos Grimm é clara. Ao registrar, pessoalmente, as histórias contadas pela cozinheira analfabeta do Sítio do Pica-Pau Amarelo, os personagens mirins de Lobato seguem a mesma via metodológica defendida pelos Grimm enquanto coletores de contos populares.¹⁵ Além disso, podemos traçar um paralelo entre a personagem da velha cozinheira e Dorothea Viehmann: enquanto representante do povo, Tia Nastácia assume o mesmo papel da “camponesa dona de memória invulgar, que serve de informante aos Grimm e lhes narra [os contos] em linguagem popular” (Brandão, 1995: 29). Viehmann foi estilizada pelos Grimm como narradora genuinamente popular e seu retrato, feito por Ludwig Emil Grimm, passa até mesmo a figurar na própria coletânea, a partir da segunda edição, de 1819. Na introdução dos KHM, os Grimm fazem referência direta a ela:

Uma destas boas coincidências foi, porém, o contato com uma camponesa do vilarejo de Zwehrn, perto de Cassel, através da qual nós obtivemos uma considerável parte dos contos aqui comunicados e, por isso, autênticos de Hesse. (...) Ela conserva estas velhas sagas firmemente na memória, um dom que, como ela diz, não é dado a todos, e alguns não conseguem guardar nada. (...) Em pessoas que invariavelmente seguem neste mesmo tipo de vida, a fidelidade e devoção ao

¹⁴ Cabe citar aqui Alberto Figueiredo Pimentel, autor, entre outras obras, de *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da Avozinha* e *História da Baratinha* (ambos de 1897), obras reeditadas até hoje e nas quais se divulgou muito das páginas dos Grimm. Cf. Brandão, 1995: 65-66.

¹⁵ Cf. Brandão, 1995: 27.

que se transmite é mais forte do que nós, tendenciosos pela mudança, podemos apreender. (Minha tradução)¹⁶

O esforço coletor do próprio Monteiro Lobato explicita-se ao observarmos seu trabalho com a figura mitológica do Saci-Pererê, que, saído do imaginário popular, acabou por tornar-se um personagem essencial nas histórias infantis do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Em 25 de janeiro de 1917, Lobato propôs abrir um ‘inquérito’ sobre a existência do mito e, através do jornal *O Estado de São Paulo*, iniciou sua campanha, pedindo aos leitores que enviassem cartas contando suas experiências com o Saci-Pererê e dando informações sobre ele. Sob o título de “Mitologia Brasileira – Inquérito sobre o Saci-Pererê”, Lobato colheu respostas dos leitores do jornal, que narravam versões do mito. Este material rendeu o livro *O Sacy-Pererê, resultado de um inquérito* (1918), primeira obra de Lobato, e estendeu o trabalho ao público infanto-juvenil, com a publicação, em 1921, do livro *O Saci*, inscrito no universo do Sítio do Pica-Pau Amarelo.

Por fim, vale dizer que muitas das ‘histórias de Tia Nastácia’ têm paralelos ou são equivalentes a contos colhidos pelos Irmãos Grimm. Desta forma, não apenas a história de “Hänsel und Gretel” (KHM-15) equivale à de “João e Maria”,¹⁷ por exemplo, como o conto “O Bicho Manjaleú”¹⁸ apresenta os mesmos motivos de “Die Kristallkugel” (KHM-197, “A bola de cristal”), entre outros exemplos. “O Bicho Manjaleú” não só figura em primeiro lugar nas *Histórias de Tia Nastácia*, como também nos *Contos Populares do Brasil* (1885), de Sílvio Romero, cujo trabalho abordaremos em seguida.

Sílvio Romero

Sílvio Romero exerceu um importante papel no fomento da pesquisa folclórica e no fortalecimento das atividades de coleta de contos populares no Brasil. No texto introdutório da obra *Contos Populares do Brasil*, Romero remete-se explicitamente à “coleção alemã dos Irmãos Grimm” (2002: 20), exaltando-a como referência para o estudo comparativo do folclore. Romero adota dos Grimm e dos românticos de Heidelberg a noção de *Volkspoesie* em contraposição à *Kunstpoesie*, mas caracteriza sua abordagem através do destaque dado às peculiaridades da formação do povo brasileiro. Desta forma, leva em consideração o encontro de etnias promovido pela história colonial brasileira e arrola os contos por um “crédito geográfico ou antropológico” (Brandão, 1995: 91), subdividindo-os em contos de origem européia, contos de origem indígena e contos de origem africana e mestiça.

Além de “O Bicho Manjaleú”, já antes mencionado, podemos traçar paralelos entre outros contos colhidos por Romero, no Brasil, e pelos Grimm, na Alemanha. Assim, em analogia ao conto alemão “Das tapfere Schneiderlein” (KHM-20, “O Alfaiatezinho Valente”), a versão de Romero, intitulada “João Gurumete”,¹⁹ conta a história de um sapateiro que ganha a fama de valentão porque “só dum golpe tinha matado sete” (Romero,

¹⁶ “Einer jener guten Zufälle aber war die Bekanntschaft mit einer Bäuerin aus dem nah bei Cassel gelegenen Dorfe Zwehrn, durch welche wir einen ansehnlichen Theil der hier mitgetheilten, darum ächt hessischen, Märchen (...) erhalten haben. (...) Sie bewahrt diese alten Sagen fest in dem Gedächtniß, welche Gabe, wie sie sagt, nicht jedem verliehen sey und mancher gar nichts behalten könne (...) Die Anhänglichkeit an das Ueberlieferte ist bei Menschen, die in gleicher Lebensart unabänderlich fortfahren, stärker, als wir, zur Veränderung geneigt, begreifen.” (1815: V-VII)

¹⁷ Cf. Lobato, 1964: 64-71.

¹⁸ Cf. Romero, 2002: 5-13.

¹⁹ Cf. *Ibidem*: 123-127.

2002: 123²⁰) – sendo que, nas duas histórias, as vítimas do herói eram meras moscas. Já “A Sapa Casada”,²¹ de Romero, liga-se a “Die drei Federn” (KHM-63, “As Três Plumas”) através do motivo da “vitória do mais fraco, mais simples, aparentemente o mais tolo de três irmãos, que, no entanto, se revela, ao final, o mais bem dotado e feliz” (Brandão, 1995: 103). Em outros exemplos, as semelhanças ou equivalências mostram-se ainda mais explícitas, como no caso de “Schneewittchen” (KHM-53, “Branca de Neve”) e a “História da Mulher e da Filha Bonita”,²² bem como em “Aschenputtel” (KHM-21, “Cinderela” ou “Gata Borralheira”) e “Maria Borralheira”,²³ a que voltaremos mais tarde.

Luís da Câmara Cascudo

Antes de passarmos à análise contrastiva dos contos propostos, é preciso citar ainda a contribuição dos Irmãos Grimm à obra de Luís da Câmara Cascudo, especialmente no que diz respeito à coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, de 1946. Enquanto estudioso do folclore brasileiro e coletor de contos populares, Cascudo segue o interesse dos Grimm, preocupando-se com a ‘fidelidade e verdade’ dos textos e defendendo, assim, o ideal de recolher e registrar as histórias diretamente da boca do povo. Na introdução da obra, Cascudo exalta o fato de que os Irmãos Grimm “fizeram sua coleção admirável ouvindo as velhas, as ‘tias’ da tradição oral” (2004: 19).

Ao fim de cada conto, Cascudo apresenta um comentário ou uma nota explicativa, que, além de identificar versões paralelas dos contos em outras culturas, dá ainda diversas indicações sobre a dialética existente entre os contos de fada e os respectivos contextos históricos e culturais em que estes se inserem. Assim, ao longo de toda a obra, Cascudo faz amplas e variadas referências aos contos recolhidos nos KHM e aos *Comentários aos contos dos Irmãos Grimm* (1913), extenso trabalho de Johannes Bolte e Georg Polívka, que preenche seis volumes.²⁴

O trabalho de Cascudo destaca-se ainda na área da pesquisa folclórica por deixar de lado a orientação etnogeográfica no estudo dos contos populares, tendência em voga até então, passando a priorizar a questão dos motivos. Desta forma, Cascudo procura sistematizar seus contos, tomando como base para sua classificação as obras *Verzeichnis der Märchentypen* (1910), de Antti Aarne e *The types of the Folk-tale* (1928), de Antti Aarne e Stith Thompson. De grande importância neste contexto é o fato de que as tipologias de Aarne-Thompson, hoje obras de referência nos estudos folclóricos, foram desenvolvidas a partir dos contos reunidos pelos Grimm.

Na antologia de Cascudo encontramos também diversas variantes de contos maravilhosos registrados na coletânea alemã dos Irmãos Grimm: “Der treue Johannes” (KHM-6, “O Fiel João”), por exemplo, equivale a “O Fiel Dom José”,²⁵ enquanto o “Doktor Allwissend” (KHM-98, “Dr. Sabetudo”) reencarna em “Adivinha, Adivinhão!”,²⁶ e “Die drei Spinnerinnen” (KHM-14, “As Fiandeiras”) se transformam em “As Três Velhas”,²⁷ conhecido também sob o título “A Devota das Almas”.²⁸

²⁰ Grifo no original.

²¹ Cf. *Ibidem*: 139-141.

²² Cf. *Ibidem*: 213-216.

²³ Cf. *Ibidem*: 105-111.

²⁴ Cf. Volobuef, s.d.: 6.

²⁵ Cf. Cascudo, 2004: 26-30.

²⁶ Cf. *Ibidem*: 226-227.

²⁷ Cf. *Ibidem*: 162-164.

²⁸ Adelino Brandão lista uma série de correspondências entre diferentes contos dos Irmãos Grimm e outros de Cascudo. Cf. Brandão, 1995: 121-127.

Os contos “Aschenputtel”, “Maria Borrallheira” e “Bicho de Palha”

Um breve contraste entre os contos “Aschenputtel” (Grimm), “Maria Borrallheira” (Romero) e “Bicho de Palha” (Cascudo) nos permitirá não apenas identificar pontos de contato entre as três versões, mas especialmente ressaltar as peculiaridades das variantes brasileiras.

Nos três textos, o enredo gira em torno do mesmo motivo e apresenta o mesmo fio condutor, esclarecido por Bruno Bettelheim: “Borrallheira, como a conhecemos, é uma história [sic] onde são vivenciados os sofrimentos e as esperanças que constituem essencialmente a rivalidade fraternal, bem como a vitória da heroína humilhada sobre as irmãs que a maltrataram” (*apud* Brandão, 1995: 93). Trata-se, portanto, de um motivo milenar.

Na versão alemã, a narrativa tem início com a mulher de um homem rico que, muito doente, chama a única filha a seu leito de morte e lhe diz: “liebes Kind, bleibe fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein” (Grimm, 1985/86a: 137) [Querida filha, seja sempre piedosa e boa, que o bom Deus estará sempre ao seu lado, e, lá do céu, eu estarei olhando por ti e estarei contigo.](Minha tradução)

Enquanto a versão alemã é marcada pela presença protetora do espírito materno, em ambas versões brasileiras a ação começa com o pai já viúvo. No entanto, os três contos seguem o enredo principal em seus aspectos centrais, como já os conhecemos. O pai da Borrallheira casa-se novamente e a segunda esposa traz consigo duas filhas. Entre as três irmãs estabelece-se uma rivalidade e a órfã passa a ser cruelmente maltratada pela madrasta e suas filhas, que lhe dão os encargos mais pungentes e humilhantes. Por ser obrigada a dormir junto às cinzas do fogão – o borralho –, a órfã é apelidada de Borrallheira. O feliz desfecho da história também já conhecemos: por três noites seguidas, a Borrallheira comparece transformada ao baile real e dança com o príncipe, que por ela se encanta, tendo, no entanto, que fugir apressada antes que o encanto da transformação se acabe. Na terceira noite, ao fugir da festa, a moça perde um dos seus sapatinhos, deixando-o para trás. Este serve então de instrumento de identificação na busca do príncipe pela amada desconhecida. Através do sapatinho, o príncipe identifica a dona e casa-se com ela, enquanto a madrasta malvada e suas filhas recebem o merecido castigo.

Mais do que as semelhanças entre os três contos, ganham destaque os elementos peculiares de cada história. Neste breve contraste, concentrarei as atenções nas particularidades dos contos brasileiros, começando por “Maria Borrallheira”, de Silvio Romero.

No texto dos Grimm, Aschenputtel é ajudada por um pássaro branco, que atende aos seus desejos, vindo pousar na árvore plantada sobre o túmulo da mãe da heroína, quando esta vai ali chorar e rezar. Na variante de Romero, a protagonista Maria Borrallheira é auxiliada por outro animal – uma vaquinha falante e mágica, herdada da mãe e que a madrasta manda matar, desconfiada da proteção.

Seguindo as instruções da vaquinha, Maria Borrallheira lava as vísceras do animal no rio e encontra, dentro de suas tripas, uma varinha de condão, que lhe satisfaz os desejos. De posse da varinha, Maria segue caminho e encontra um velhinho todo “chagado, morto de fome e sujo” (Romero, 2002: 107), a quem ajuda, tratando das feridas, lavando-lhe a roupa e dando-lhe comida. Apesar de não se identificar diretamente para Maria, o velhinho é revelado no texto como “Nosso Senhor” (*Ibidem*). Mais adiante, ao encontrar “uma casinha muito suja e desarrumada, e com cachorros, gatos e galinhas muito magros e mortos de fome” (*Ibidem*), Maria alimenta os bichos e arruma a casa, recebendo das três velhas gagas, que lá moravam, três dotes: uma estrela de ouro na testa, chapins de ouro nos pés e o dom de soltar faíscas de ouro a cada palavra pronunciada.

No texto registrado por Romero, destaca-se a astúcia da Borralheira, que engana as irmãs, dando-lhes ela própria o castigo que merecem. Quando as irmãs invejosas a questionam sobre como conseguir tais dons, Maria responde, invertendo, maliciosamente, as instruções que havia recebido da vaquinha mágica:

É muito fácil; [vão] lavar o fato de uma vaca no rio; (...) quando encontrarem um velhinho muito ferido, metam-lhe o pau, e dêem muito; mais adiante, quando encontrarem uma [casinha, emporcalhem-na e] desarrumem tudo, dêem nos bichos todos, e (...) deixem estar, que quando vocês saírem, hão de vir com chapins e estrelas de ouro. (*Ibidem*: 108-109)

As duas invejosas seguem as indicações de Maria e, ao invés dos ansiados dotes, acabam por ganhar cascos de cavalo nos pés e um rabo de cavalo na testa. Além disso, dali para a frente, quando falavam, lhes saía “*porqueira* de cavalo pela boca” (*Ibidem*: 109²⁹).

No conto colhido por Romero no estado do Sergipe, nota-se especialmente a presença da vida rural, que pode ser posta em analogia com a vida das casas-grandes e engenhos no Nordeste brasileiro. Principalmente a presença da vaca e do rio perto da casa indicam este paralelo: o gado era necessário para o funcionamento do mecanismo das moendas, e não havia engenhos de açúcar sem água corrente natural. Brandão afirma que a presença destes elementos típicos “indicam a situação social e geográfica em que a versão brasileira foi elaborada” (1995: 95-96).

Em “Bicho de Palha”, de Luís da Câmara Cascudo, a protagonista chama-se também Maria e, seguindo o motivo central, é explorada e humilhada pela madrasta. Maria vai lavar roupa no rio, onde costuma encontrar uma velhinha bondosa, com quem conversa e se consola. Quando as maldades da madrasta se intensificam, Maria decide fugir de casa e conta seu plano para a velha, que a apoia e lhe dá uma varinha de condão para satisfazer seus pedidos. Cabe ressaltar aqui que o aspecto religioso também se mostra recorrente nesta história, ainda que isto fique claro apenas com a última frase, que revela a identidade da velhinha: “(...) a varinha de condão, cumprida a vontade da velha, que era Nossa Senhora, desapareceu (...)” (Cascudo, 2004: 49).

Seguindo o conselho da velhinha, Maria foge disfarçada com “uma grande capa de palha entrançada com um capuz onde havia passagem para olhar” (*Ibidem*: 46). Um belo dia, chega a uma “cidade importante” (*Ibidem*), onde vai trabalhar no palácio do príncipe, pelo qual se apaixonou. Graças ao seu estranho disfarce, Maria fica conhecida como Bicho de Palha.

Um palácio vizinho oferece uma festa de três dias, à qual Bicho de Palha comparece transformada. Ao dançar com Bicho de Palha, o príncipe (que nesta história é um convidado da festa) apaixonou-se por ela, tentando, a cada noite, descobrir sua morada. De acordo com algum pedido feito pelo príncipe durante o dia, Bicho de Palha dá, a cada noite, no baile, uma pista de sua identidade através de um endereço inventado. No primeiro dia, antes da festa, o príncipe lhe pede uma bacia. À noite, na festa, Bicho de Palha diz então residir na “Rua das Bacias” (*Ibidem*: 47). Quando, no segundo dia, o príncipe ordena que lhe traga uma toalha, a protagonista afirma: “Não moro mais na Rua das Bacias e sim na Rua das Toalhas. Mudei-me hoje” (*Ibidem*: 48). E, por fim, quando o príncipe lhe pede um pente no terceiro dia, ela diz que mudou-se, definitivamente, para a “Rua dos Pentes” (*Ibidem*), antes de fugir apressada e perder um de seus sapatinhos pelo caminho. Depois de três tentativas frustradas de encontrar a amada através dos

²⁹ Grifo no original.

endereços inventados por ela, o príncipe resolve procurar a moça através do sapatinho perdido na última noite de festa. O final feliz já conhecemos, devendo-se apenas ressaltar que a versão de Cascudo focaliza principalmente o amor e a felicidade conjugal do príncipe e da heroína, sem que haja um castigo maior para a madrasta e suas filhas.

A história colhida por Cascudo aponta semelhanças não só com “Aschenputtel”, mas também com o conto “Allerleirauh” (KHM-65, “Bicho peludo”), no qual o motivo do disfarce hediondo também assume um importante papel. As convergências entre os dois contos alemães já haviam sido identificadas pelos próprios Grimm em seus comentários sobre paralelos e redundâncias entre contos de sua antologia.³⁰ Neste contexto, também é clara a analogia de “Bicho de Palha” com “Die Prinzessin Mäusehaut” (KHM-71, “A Princesa Pele-de-Camundongo”), conto que os Grimm retiraram da coletânea na terceira edição (1837), devido justamente ao grau de semelhança com os outros dois textos.³¹ A partir da terceira edição passa a figurar oficialmente, sob o número 71, o conto “Sechse kommen durch die ganze Welt” (“Seis atravessam o mundo inteiro”).

Considerações finais

O século XIX foi marcado, na Alemanha e no Brasil, pelo estabelecimento e fortalecimento do paradigma romântico da busca por uma identidade nacional. Neste contexto, o estudo das tradições populares transmitidas oralmente, de geração em geração, ganha uma posição de destaque e a pesquisa do folclore nacional enquanto cultura popular (não-oficial), com um olhar especial sobre a investigação dos contos de fada, toma a frente do campo de interesses. No Brasil, esta corrente de estudos folclóricos é ainda mais incrementada com a virada do século, ganhando força no século XX com os movimentos realista e modernista.

Enquanto representantes centrais do Romantismo alemão, os Irmãos Grimm desempenharam um papel significativo na divulgação destes ideais. Sobre tudo seu trabalho com os contos serviu de inspiração para os folcloristas de diversos países, como podemos perceber no caso do Brasil. A coletânea *Kinder- und Hausmärchen* funciona até hoje como a principal obra de referência nos estudos sobre o conto popular.

De fato, o trabalho dos Grimm foi de tal influência que a sua coleção *Kinder- und Hausmärchen* (...) transformou-se no modelo segundo o qual outros estudiosos conduziram suas pesquisas. Foram buscados paralelos com as histórias registradas pelos Grimm, e os textos da sua coleção foram usados para anotações em outras compilações. Deste modo, uma prova da ‘tradicionalidade’ de uma narrativa é o fato de ser análoga a um conto de Grimm. (Minha tradução)³²

Muito além da recepção dos próprios contos de Grimm, traduzidos para o português brasileiro e amplamente divulgados junto ao público-leitor do Brasil, a influência dos irmãos alemães revela-se essencial para o surgimento, o desenvolvimento e a sistematização dos estudos folclóricos no Brasil. Especialmente o discurso metodológico dos

³⁰ Cf. Grimm, 1985/86b: 115

³¹ Cf. Volobuef, s.d.: 3.

³² “In fact, the Grimms’ work was so influential that their collection, *Kinder- und Hausmärchen* (...) became the model by which other scholars conducted their studies. Parallels to the tales recorded by the Grimms were sought, and the texts in the collection were used to annotate other compilations. Thus, one proof of the “traditionality” of a narrative is its being an analogue of a Grimm tale.” (MacGregor-Villareal, 1994: 92)

Irmãos Grimm e a pretensão de recolher as narrativas orais diretamente da boca do povo, registrando-as ‘fielmente’, encontraram grande ressonância junto aos folcloristas e escritores brasileiros.

Através deste breve panorama sobre a presença dos Irmãos Grimm no folclore e na literatura infantil brasileiros, evidenciam-se as influências que seu trabalho exerceu junto aos estudiosos do conto popular no Brasil, representados, aqui, por Lobato, Romero e Cascudo. As convergências constatadas nos trabalhos destes e de diversos outros folcloristas e escritores, que não podemos abordar no âmbito deste artigo, demonstram que, aproveitando a trilha traçada pelos filólogos alemães, os primeiros folcloristas brasileiros puderam adaptar as ideias humanistas dos românticos à sua própria realidade, verificando as peculiaridades de sua própria cultura. O breve contraste entre os três contos aqui apresentados ilustra este vínculo.

Os aspectos aqui expostos permitem-nos, assim, não apenas reafirmar a importância da contribuição dos Grimm à literatura infantil, mas admiti-los como “uma das fontes responsáveis pelo surgimento da ciência do Folclore no Brasil” (Brandão, 1995: 62).

Bibliografia

- Almeida, Renato (1957), *Inteligência do Folclore*, Rio de Janeiro, Livros de Portugal.
- Bosi, Alfredo (1994), *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix. [38.^a edição; 1970].
- Brandão, Adelino (1995), *A Presença dos Irmãos Grimm na Literatura Infantil e no Folclore Brasileiro*, São Paulo, IBRASA.
- Cascudo, Luís da Câmara (2004), *Contos Tradicionais do Brasil*, São Paulo, Global. [13.^a edição; 1946].
- _____. (2001), *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo, Global. [10.^a edição; 1954].
- _____. (1952), *Literatura Oral*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- CIOFF/UNESCO (s.d.), *Fachausdrücke zur Volkskultur und den Ausdrucksformen des immateriellen Kulturerbes*, disponível em www.cioff.ch/doc_de/PCI_Terminologie_D.pdf (15.05.2010).
- Grimm, Jacob e Wilhelm (1985/86a), *Kinder- und Hausmärchen*, vol. 1, Stuttgart, Reclam. [Ed. comemorativa; 1812].
- _____. (1985/86b), “Anmerkungen zu den einzelnen Märchen”, in *Kinder- und Hausmärchen*, vol. 3, Stuttgart, Reclam. [Ed. comemorativa; 1856].
- Herder, Johan Gottfried von (1877), “Briefe zur Beförderung der Humanität. Beilage”, in *Sämtliche Werke*, org. Bernhard Suphan, vol. 17, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. [1795].
- Lobato, Monteiro (1964), *Histórias de Tia Nastácia*, São Paulo, Brasiliense [11.^a edição; 1937].
- MacGregor-Villareal, Mary (1994), *Brazilian folk narrative scholarship*, Nova Iorque/ Londres, Garland.
- Pöge-Alder, Kathrin (2007), *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*, Tübingen, Gunter Narr.
- Romero, Silvio (2002), *Contos Populares do Brasil*, São Paulo, Landy [2.^a edição, 1885].
- Volobuef, Karin (s.d.), *Os Irmãos Grimm e a Coleta de Contos Populares de Língua Portuguesa*, Projeto Goethezeit da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, disponível em www.epocadegoethe.com.br/irmaos_grimm_karin.pdf (19.03.2010).

Um conto perdido de Fialho de Almeida: *A chinelinha d'ouro*

MARIA TERESA CORTEZ

«De enfeitiçar é a tarefa, para vós que dispondes da pena» – escrever para crianças no Portugal de oitocentos

Até aos anos 70 do século XIX a literatura para crianças nada e criada em Portugal não passa do reino das intenções. Num artigo intitulado “Literatura da puerícia” (publicado na revista *O Panorama* em 1855), Luís Filipe Leite, então director da Escola Normal Primária de Lisboa, lamenta este vazio e lança aos escritores portugueses o desafio de escreverem para os mais pequenos:

De enfeitiçar é a tarefa, para vós que dispondes da penna, e que sabeis escrever de dentro.

Aprende-se a ler brincando. Alegrae-os mais, aos pequeninos, instruindo-os; escrevei para elles como o coração vo-lo ditar, homens de coração bom. Formar-lhe-heis o coração; o espirito lh'o formareis depois. Que elles amem o que lhes tiverdes escripto, e que vos amem a vós também.

[...]

Oxalá reflectissem todos que escrevem no serviço que prestariam, rebaixando as pompas do estylo e as galas da phrase, até se nivelarem com uma intelligencia pueril!

Dizei, não vos sorri o coração quando tomaes uma criança no regaço e a beijaes?

Se algum dia vos vacillou a fé, não vos sentis n'esse momento dispostos a crer em anjos, para nunca mais d'elles duvidardes?

E se essa criança é pobre? Não vos sentis maiores, servindo-a?

E se não tem mãe que a conchegue e aninhe nos braços, não sentis ennobrecer-vos inda mais o contacto angelico d'essa creaturinha que erguestes, para lhe emprestardes as vossas caricias?

Assim é a litteratura da infancia.

É um escrever que allivia das penas d'este mundo. Desterra dissabores; desfada de ingratidões; rejuvenesce a alma; dá ao espirito o perfume de bondade, que nem sempre é ephemero. É como uma obra de misericordia que se praticou. O escriptor fica por muitos dias bem comsigo mesmo.

O apelo de Luís Filipe Leite caiu ao tempo em saco roto. Só para finais dos anos 70 é que se começa a desenhar uma nova attitude de homens e mulheres de letras face à literatura para a infância. O contexto era favorável. A causa do ensino ganha novo fôlego e o estado deplorável da instrução passa a estar na ordem do dia em artigos, conferências e intervenções que denunciavam o analfabetismo, a penúria das escolas e as pedagogias obsoletas como a mais tremenda vergonha nacional. Adolfo Coelho, Ramalho Ortigão

e Eça de Queirós são alguns dos nomes sonantes da Geração de 70 que se pronunciaram sobre o problema do ensino primário, a par com outras figuras ilustres, escritores, intelectuais, professores, políticos, que intervieram publicamente a favor de uma reforma séria e de fundo. O interesse crescente pelo ensino da primeira idade nos anos 70 é testemunhado pelo número impressionante de cartilhas que surgem nesta década – cerca de dezoito (cf. Gomes, 1977: 157s), entre elas, a *Cartilha maternal ou arte de leitura* do poeta João de Deus (de 1877, embora indique 1876 como ano de edição). Já em 1850, um outro poeta, António Feliciano de Castilho, editara uma cartilha para as escolas, com o título *Leitura repentina. Método para em poucas lições se aprender a ler com recreação de mestres e discípulos*, que se tornara conhecida como *Método Castilho*. Mas a repercussão que teve ficou longe da que a *Cartilha maternal* atingiu, e a imensa polémica que se alastrou pela imprensa periódica do tempo a respeito da “arte de leitura” proposta por João de Deus resultou na sensibilização de um público mais vasto para as novas doutrinas pedagógicas. É neste contexto que o nome do pedagogo alemão Friedrich Fröbel, que já Castilho e Luís Filipe Leite haviam trazido à liça, conhece ampla divulgação, numa altura em que escritores e letrados como Carolina Michaëlis, Adolfo Coelho, Ramalho Ortigão ou João de Deus se tinham já iniciado na metodologia romântica de Fröbel e nas teses da Educação Nova.

Todo este movimento vai colocar a criança em foco, e Luís Filipe Leite, que, em 1855, não conseguira motivar os que “dispunham da pena” a escreverem para crianças, viveu ainda tempo suficiente para, com mais de vinte anos de atraso, presenciar o início de uma mudança de atitude dos escritores face aos leitores de menor idade.

Para complementar a *Cartilha maternal*, João de Deus publicou dois livros com uma selecção de leituras literárias e de leituras morais e instrutivas. Foram eles: *Leituras correntes* (1876) e *Primeiras leituras* (1877). O poeta João de Deus emprestou pouco do seu talento a estas austeras e difíceis leituras, nas quais, usando as palavras de Carolina Michaëlis, “a poesia fica à porta como gata borralheira” (Vasconcelos, 1976: 70). Mas, mesmo assim, o simples facto de um poeta ter publicado literatura para as crianças lerem foi só por si importante.

Mais importante será ainda o exemplo de Guerra Junqueiro, que, em 1877, lança os *Contos para a infância*, uma colectânea de contos, lendas e poemas, na grande maioria de autores estrangeiros, entre eles Andersen, na qual, pela primeira vez, os contos maravilhosos de origem popular têm uma posição de peso. Logo a partir da segunda edição, de 1881, os *Contos para a infância* são aprovados pelo Conselho Superior de Instrução Pública para uso das escolas e, até final do século, conheceram três edições.

Em 1879, Gabriel Pereira, conhecido intelectual e bibliotecário, traz a lume o primeiro livro português de *Contos de Andersen*.

Em 1882 é a vez de um conhecido casal de escritores da cena literária de então, Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo, darem o seu contributo para a biblioteca das crianças. Lançam os *Contos para os nossos filhos*, uma antologia preenchida com dezanove contos dos Irmãos Grimm, três de Andersen e mais dois contos populares. Também os *Contos para os nossos filhos* ficaram aprovados pelo Conselho Superior de Instrução Pública para uso das escolas e foram reeditados duas vezes até ao final de oitocentos.

No ano seguinte, em 1883, portanto, Antero de Quental faz editar o *Tesouro poético da infância*, a primeira antologia de canções e romances populares portugueses dedicada aos pequenos leitores. Nesse mesmo ano, Salomão Saragga, igualmente ligado à Geração de 70, dá à estampa dois volumes de *Contos de Grimm*. De Gomes Leal sai, também em 1883, a *História de Jesus para as criancinhas lerem*. E é por estes anos que autoras como Maria Rita

Chiappe Cadet e Alice Pestana (Caíel) se começam a dedicar de forma mais continuada à literatura para crianças.

A segunda metade dos anos 70 marca, pois, o início de uma viragem das figuras das letras portuguesas para a literatura da infância e marca também uma mudança de paradigma, plasmada pela pedagogia romântica. O severo cânone neoclássico, que ditara a preferência por uma literatura moralizante e secamente instrutiva, começa a ruir, e os “contos das velhas aias” até então olhados de soslaio, os contos de maravilhas, começam a disputar o trono aos austeros contos morais de tradição iluminista.

A fundação do movimento etnográfico português, nestes mesmos anos, e o envolvimento de alguns dos seus nomes mais sonantes em assuntos de pedagogia e ensino, incentivaram a mudança. Em 1882, Adolfo Coelho edita os *Contos nacionais para crianças*, uma colecção de contos populares portugueses especialmente escolhidos para a infância, e, em 1883, no seu livro *Os elementos tradicionais da educação. Estudo pedagógico*, apoiando-se em Fröbel e noutros pedagogos de nomeada mais recentes, elege os contos populares como a mais adequada leitura estética para crianças.

É, portanto, bem na fase inicial deste movimento de renovação que João Diniz faz editar, em 1881, o *Novo livro de leitura. Para as escolas primárias de Portugal e Brasil*, uma selecta com a qual quis ir ao encontro da nova filosofia de ensino. João Cardoso Diniz Júnior (1847-1916) nasceu e viveu no Porto. Foi tipógrafo de profissão, tendo chegado a proprietário da Tipografia Elzeviriana. João Diniz frequentava o meio literário portuense. Em 1878 organizou o *Tesouro do trovador*, uma selecção de poemas e canções portuguesas, quase todos de autores seus contemporâneos, e, mais tarde, ensaiou-se também como autor com *Aquarelas*, um livro de poemas seus com um prefácio de Eça de Queirós, e com dois monólogos teatrais, *Pecados da Avó* e *No confessionário*.¹ Os outros livros da autoria de João Diniz foram dirigidos às escolas primárias: *Novo resumo da história moderna de Portugal*, em 1879, *Novo livro de leitura*, que teve, pelo menos, oito edições, e *Leituras elementares. Introdução ao Novo livro de leitura*, que lançou em 1886 e foi reeditado em 1893.

Voltemos então ao *Novo livro de leitura*. Valendo-se, por certo, dos seus muitos conhecimentos, João Diniz conseguiu reunir a colaboração de alguns nomes destacados das ciências e da pedagogia portuguesas da época. Entre os colaboradores que escreveram expressamente para esta primeira edição do *Novo livro de leitura* contam-se: Júlio Augusto Henriques, botânico e professor da Universidade de Coimbra; Joaquim Augusto Simões de Carvalho, lente de Filosofia Química na Faculdade de Filosofia Natural da mesma universidade; José Caldas, professor de Agronomia no Instituto Agrícola em Lisboa e introdutor da Química Agrícola em Portugal; José Nicolau Raposo Botelho, destacado militar e erudito, autor de livros escolares sobre Geografia, História, Álgebra e Aritmética; António Joaquim Ferreira da Silva, professor de Química da Academia Politécnica do Porto e acérrimo defensor do ensino prático; José Simões Dias, um dos mais respeitados educadores da época, que assina o prefácio e vários textos; e ainda, Fialho de Almeida, um jovem escritor em ascensão.

Nesta primeira edição, a grande preocupação de João Diniz parece ter sido a de modernizar as leituras científicas e adequá-las melhor à idade dos alunos, fazendo-as, para além disso, acompanhar de ilustrações, uma novidade em manuais escolares. A selecção de textos inclui ainda algumas biografias de figuras da história nacional, muitos textos para a formação do bom menino e uns poucos textos literários, na verdade, muito poucos, entre eles, o conto *A chinelinha de ouro* de Fialho de Almeida.

Vale a pena citar, neste contexto, a recensão de Consiglieri Pedroso, etnógrafo e professor do Curso Superior de Letras de Lisboa, ao *Novo livro de leitura*. Diz ele, na crítica

¹ Foram publicados (sem data) depois de 1890.

que publicou n' *O Comércio do Porto*, parcialmente transcrita na *Bibliografia Portuguesa e Estrangeira* (1881/1882, n.º 10, p. 168s):

Lá fora ninguém se deshonra, antes pelo contrario faz disso uma gloria, de escrever para as crianças, qualquer que seja o nome que se possua, ou a aureola que lhe cerque o nome. O grande Jacob Grimm não teve por menos digno da sua imensa erudição o compilar um livro de contos que intitulou – *Contos para o lar e para as crianças*; Turgrenev, o laureado romancista contemporaneo da Russia, está actualmente escrevendo uma serie de pequenas novelas destinadas especialmente á mocidade do seu paiz. Aqui em Portugal, pelo contrario, supõe-se erradamente que é uma grande prova de inferioridade o dedicar algumas horas á confecção de um methodo ou de um compendio para as escolas primarias. [...]

Fez, pois, um grande serviço o snr. João Diniz, empregando todos os seus esforços para compilar um *Novo livro de leitura* collaborado expressamente por nomes tão festejados [...].

Apesar do bom acolhimento que teve, o *Novo livro de leitura* de João Diniz era ainda um livro denso, muito instrutivo e pouco recreativo. Para a segunda edição, João Diniz, procurando atender a sugestões e críticas de professores, reviu a escolha de textos e enriqueceu o seu livro com poemas e canções, quase ausentes na primeira edição.² O conto de Fialho de Almeida foi mantido, tal como os outros textos literários anteriormente seleccionados. Para a quarta edição melhorada, de 1885, João Diniz procedeu a nova revisão do leque de leituras e, como explica, omite “diversos extractos que, por demasia-do pesados, se não coadunavam muito rigorosamente com a índole de um livro desta natureza”. Entre esses “extractos” figura o conto de Fialho de Almeida. É este conto que passarei seguidamente a transcrever.

O conto perdido de Fialho de Almeida

O conto *A chinelinha de ouro*, a seguir fixado, recupera o último texto da 3.ª edição do *Novo livro de leitura*. Destinado às escolas primarias complementares de Portugal e Brazil (1884), que, tudo o indica, foi revisto pelo próprio autor, Fialho de Almeida. Em rodapé são indicadas as alterações face à primeira edição de 1881. Optei por manter a ortografia original da edição de 1884, que difere da de 1881. Não insiro registo das variações ortográficas no aparato crítico-genético.

*A chinelinha d' ouro*³

Uma noite a princeza Lua perdeu uma das suas chinelas d' ouro na areia da praia, lá muito longe, em certo paiz dos gêlos, d'onde, segundo a fama, se vê ainda agora um cantinho do reino de Deus, por haver abatido um pedaço da abóbada celeste. A chinelinha d' ouro era um primor de escultura e de graça, e tão pequenina que se podia esconder no calice de uma flôr. Não era bem conhecida realmente a historia d'essa encantadora miniatura, que tinha milhares de annos e fôra sucessivamente calçada por uma dynastia de princezinhas loiras e gentis. Diziam uns que fôra achada nos despojos de um rei negro do paiz dos elephants e dos anões; affirmavam outros

² Esta edição não traz data, mas deve ter surgido em 1882 ou 1883.

³ d'ouro] de ouro [passim]

que a joia cahira do ceu pelo buraco da abóbada arruیدا, do pé de um cherubim desenvolto, no momento em que elle fazia rolar pelas nuvens uma grande esfera de diamante, em certa noite de trovoadá. Os sabios do paiz, velhos de longas barbas de neve, dalmáticas de animaes exóticos e oculos sempre a tiracollo, eram porém de opinião que a chinelinha viera como presente de núpcias de uma fada bondosa, que todos os annos, em noite de S. João, os habitantes do paiz viam saltitando de nympheia em nympheia⁴, com azas luminosas de borboleta, e uma lyra d'ouro que vibrava toda em musicas maravilhosas. Esses velhos tinham descoberto uma vez, nos montões⁵ de géllo eterno das montanhas, do tamanho de torres e mais brancos que a túnica do Menino Deus, uma legenda que dizia assim:

«No dia em que a princeza perder alguma das suas chinelinhas, a fome assolará todo o reino, as fontes encher-se-hão de sangue, os ares de miasmas e os corpos de pústulas malignas. Ao mesmo tempo o ceu cobrir-se-ha de uma grande noite, mais negra que o carbúnculo e mais densa que o granito, onde se sentirão bater as azas dos morcegos, e se ouvirão os gritos d'esses animaes medonhos que vão banquetar-se⁶ aos cemiterios».

Quando no reino correu a nova da chinelinha perdida, os sinos dobraram em signal de lucto, os templos cobriram-se de crepes, as mulheres queimaram as suas joias e vestidos, e pelas quatro torres de madeira preciosa dos angulos, entrou a arder o palacio do rei, sem que alguém lhe houvesse lançado fogo. Ao mesmo tempo appareceu no ceu um signal semelhante a uma grande lagrima de sangue, que ia crescendo, crescendo todos os dias. Rugindo como um leão, o mar atirou-se contra as muralhas da cidade e lançou-as em terra, matando as sentinellas e inundando as praças e as ruas. Nas ondas iam boiando, ao clarão dos relampagos, os corpos da gente que se afogava. Viam-se as mães suspendendo os filhinhos pelos cabellos, e velhos de barbas brancas fugindo com suas velhas pelos caminhos. E, enquanto isto assim era, a chinelinha d'ouro seguia no dorso das ondas, mar em fóra, como um pequeno barco, scintillante nos negrumes da noite. Os navegantes, que em altos gritos supplicavam de Deus clemencia e bonança, e sem força para guiar os navios no remoinho do furacão, os entregaram ao acaso e ao destino, cruzando nas trevas com a chinelinha d'ouro, viam de repente no mar esse clarão de aurora, que boiava e seguia pelas aguas, enchendo os ceus de esplendores e as ondas de irradiações⁷ suaves.

— Que portentoso pharol é este — diziam os nautas ajoelhando a dar graças — que assim nos apparece do coração do Oceano, e nos orienta no rumo a seguir?

E cada qual, retomando coragem, punha-se a manobrar em direitura á claridade, que seguia sempre em linha, deixando tremular nas aguas uma grande setta d'ouro polido.

Em breve os navios que se guiavam pela chinelinha, eram aos milhares, na esteira de luz mysteriosa que partia os abysmos em duas zonas convulsas.

Quando amanheceu d'aquella grande noite que, segundo se pensa, durou mais de dezoito annos, as embarcações acharam-se todas em porto de salvamento, numa bahia crystallina e tranquillá como um lago, adormecida num cinto de collinas verdejantes e bordada de formosissimas praias, onde faziam tapete as flôres mais delicadas, de calices imitando urnas, ou escudellas, ou berços, brancas, escarlates e azues, e das quaes parecia exhalar-se um perfume sem rival. Nas areias brilhantes, que as

⁴ nympheia em nympheia] nenuphar em nenuphar

⁵ montões] blocos

⁶ banquetar-se] banquetear-se

⁷ irradiações] tremulinas

pequenas ondas espumosas vinham acariciar cantando, engastavam-se conchinhas⁸ furta-côres e buzios côr de saphira. As arvores pendiam carregadas de fructos, e nas florestas cantavam passaros de plumagens vistosas. Quando, ao despertar do deslumbramento em que tinham cahido, os nautas procuraram com a vista a singular claridade que os guiára, já não viram cousa alguma no mar, mas nos ares vibrava ainda a musica celeste da lyra d'ouro tocada não se sabia por que mão.

Ora havia uma ilhóta deserta nessa bahia serena, e nas grutas facetadas da ilha um pescador de quinze annos, cabellos d'ouro e olhos côr de céu.⁹

Chamava-se Maí¹⁰ o pescador; não tinha pae nem mãe, nem parentes nem amigos. Apparecêra na areia quando era pequenino, deitado num leite de algas, no fundo de uma concha côr de luar. E todas as manhãs vinha uma sereia amamentá-lo, e as aves do ceu fazer sobre o cherubim um toldo, com as suas brancas azas, a preservá-lo dos ardores¹¹ do Sol.

Maí vivia da pesca. De manhãsinha cedo lançava as rêdes, e até que o Sol descia nas aguas, ensanguentando o ceu e as montanhas, alli ficava sentado nas rochas, com o olhar perdido pelas vagas, e os cabellos loiros fluctuando nas auras do entardecer. Estava elle assim uma tarde, quando viu boiando dôcemente a chinelinha d'ouro. Dava-lhe o sol de chapa, por fôrma que a chinelinha parecia despedir, em todos os sentidos, raios de pura luz.

Desamarrou a barca dos rochedos, remando contra ella. E quando, estendendo o braço, ia para tocá-lhe, ouviu a musica da lyra, e viu que a chinelinha se embrenhava pelo mar fóra. A musica entonteceu Maí que, remando, remando, cada vez mais se afastava da ilhóta. Fez-se noite cerrada, e elle a remar. A chinelinha d'ouro fugia-lhe, tentando-o, desafiando-o, sempre acompanhada pelos sons da lyra mysteriosa. E assim chegára¹² a um paiz de gêlos, onde havia peste e incendios. Os rios alli eram de sangue, e os cadaveres apodreciam nas ruas ou eram devorados pelos leões. O ceu cobria as cidades de uma noute fúnebre ia em vinte annos, e de cima das torres das cathedraes e dos palacios grandes aves negras voavam, soltando gritos de escarneo. Maí debruçou-se da barca para apanhar a chinelinha d'ouro, mas esta desceu vagarosamente para o fundo, levando comsigo o pharol que alumiára e conduzira o pescador. Muito triste, o desgraçado desembarcou na cidade amaldiçoada, perguntando a causa de tamanhos castigos.

Responderam-lhe que a princeza Lua perdêra a chinelinha d'ouro, o talisman do paiz¹³. No dia em que alguma das chinelinhas se perdesse, estava escripto que as aguas se tornariam em sangue, as cidades teriam sêde, fome e peste, e o mar,¹⁴ quebrando os diques e as muralhas, alagaria as praças, afogando reis e cavalleiros. E a chinela perdida não tinha sido encontrada ainda, ao cabo de vinte annos de pesquisas e flagellos!

— E não poderei eu vê¹⁵ a outra chinelinha da princeza? — perguntou Maí.

— Pôdes, estrangeiro — respondeu-lhe o interrogado.

E fê-lo conduzir ao palacio.¹⁶

⁸ conchinhas] conchas

⁹ olhos côr de céu.] olhos de ceu, uns dentinhos brancos que davam um encanto, na frescura dos seus sorrisos innocentes. [não seguido de parágrafo na 1.ª ed.]

¹⁰ Maí] Maí [passim]

¹¹ ardores] calores

¹² chegára] chegaram

¹³ o talisman do paiz] que fazia o talisman do paiz

¹⁴ e o mar,] e o mar

¹⁵ eu ver] ver

¹⁶ E fê-lo conduzir ao palacio] [não antecedido de parágrafo na 1.ª ed.] E sem mais delongas fê-lo condu-

Pelo caminho foram conversando, e Maír veio a saber que o rei promettêra pela bocca dos seus arautos e pregoeiros, a mão da princeza Lua e a corôa dos seus Estados¹⁷ a quem achasse a chinela perdida.

Entrando em palacio, o pescador viu guardas cobertos de lucto, carrancudos e immoveis. As salas desertas eram alumiadas por tocheiros colossaes. Num grande pateo via-se o carrasco de braços cruzados, junto da forca negra, onde apodreciam cabeças de impostores, que no intuito de ganhar a mão da princeza e a corôa de reis, tinham vindo á cidade apresentar chinelas falsas.

Mostraram a outra chinelinha a Maír. Era igual á que guiára o pescador desde a ilhóta até áquella cidade lacrimosa. O pobre rapaz pediu então que lhe mostrassem a princeza. Mas a filha do rei dormia ha vinte annos num sarcóphago de opála, vestida de branco e coroada de lírios, o somno de que só acordaria, se fosse encontrada a chinelinha perdida.

Muito triste, Maír abalou da cidade e entrou na barca. Os sinos tocavam lugubremente, e grandes procissões de monges lívidos, de cruz alta e voz funérea, faziam penitencia pelas ruas, á luz de brandões de cera amarella. Então o pescador ajoelhou na barca, e com os olhos cheios de lagrimas ergueu a voz para os espaços, supplicando lhe fosse permittido livrar o paiz de tamanhos castigos. Não era pela ambição da corôa que o pedia, mas pela piedade que tantas miserias inspiravam ao seu coração. E á medida¹⁸ que elle falava assim, a lyra d' ouro como que o ia acompanhando, ao mesmo tempo que todo o mar se accendia numa¹⁹ phosphorescencia azulada. E nesse fundo de luz suave, viu-se sahir das aguas a boa fada das nympheias²⁰, com azas de borboleta real, que para o louro Maír estendia, na ponta da sua vara magica, a chinelinha da princeza Lua.

— Vae — disse-lhe ella com a sua voz de crystal;²¹ — tu que tens uma alma compassiva, és digno de ser rei e de reparar pela tua generosidade e valentia, os descuidos e caprichos da mulher a quem chamares esposa²².

E assim foi. A luz voltou a inundar o paiz dos gêlos, os mares desceram tranquillamente aos seus leitos, os rios e as fontes fizeram-se límpidas e puras, e, como antigamente, rejuvenesceram as relvas dos prados e as flôres dos jardins. E Maír foi rei, casou com a princeza e ainda agora governa, muito amado pelo seu povo.

A perda da chinela d' ouro nada vale, bem sei, meus caros amiguinhos, e não seria por tão pouco²³ que se perderia um grande reino. Ella representa,²⁴ porém, nesta historia de desgraças e lucto, que o equilibrio e felicidade²⁵ de uma casa ou de um paiz dependem de um bom governo e dos constantes cuidados distribuidos ás mais pequeninas cousas da administração ou do lar. E quer se tracte de uma cidade conquistada ou de uma chinela perdida, todo o homem tem obrigação de zelar por essas cousas com vigilancia e bom senso, aprendendo que o menor desleixo, tanto póde pela cidade fazer cahir um imperio, como pela chinela adeantar a ruina de uma casa.

zir ao palacio.

¹⁷ Estados] estados,

¹⁸ E á medida] Á medida

¹⁹ accendia numa] incendia de uma

²⁰ das nympheias] dos nenuphars

²¹ crystal;] crystal

²² esposa] tua esposa

²³ tão pouco] tão pouco,

²⁴ representa,] representa

²⁵ felicidade] bem-estar

Por entre magia, maldição e moralização – breves notas sobre «A chinelinha de ouro»

Está ainda por fazer uma edição completa da obra de Fialho de Almeida, designadamente, uma edição dos contos completos. A relação mais completa de contos de Fialho de Almeida continua a ser a do Professor Costa Pimpão, da Faculdade de Letras de Coimbra, na sua tese de Doutoramento sobre *Fialho. Introdução ao estudo da sua estética*, apresentada em 1943 e publicada dois anos depois. No seu estudo, Costa Pimpão não menciona *A chinelinha de ouro*, e os investigadores que, posteriormente, retomaram a investigação da obra de Fialho de Almeida tão-pouco o referem.²⁶ Encontrei *A chinelinha de ouro* por mero acaso, num dos muitos manuais escolares que pesquisei no decurso de uma investigação sobre a edição de contos maravilhosos em Portugal. E não é de colocar de parte a possibilidade de mais um ou outro conto de Fialho se encontrar, quem sabe, ainda esquecido nalgum dos muitos periódicos que contaram com a colaboração do escritor.

Fialho terá escrito *A chinelinha de ouro* na mesma altura em que aprontava os textos que viriam a figurar no volume de *Contos*, editado em 1881, numa altura, portanto, em que estudava Medicina em Lisboa. Curiosamente, é no conto *A chinelinha d'ouro* que Fialho explora, numa visão apocalíptica, o espectro da doença “pandémica” e da devastação.

O conto *A chinelinha de ouro* foi, talvez, a segunda experiência de Fialho na literatura para a infância. Tal como refere Costa Pimpão (1945: 185), em 1879, Fialho publica na revista *Portugal Pitoresco* (vol. I, n.º 12, p. 180-182) o “conto da infância” *Os dois leões*, muito provavelmente, a sua primeira narrativa para crianças.²⁷ Enquanto neste primeiro conto Fialho recupera a ambiência dos contos da tradição oriental, prescindindo, contudo, do elemento mágico, em *A chinelinha de ouro*, o maravilhoso transbordante, o leque de personagens e o próprio espaço parecem remeter para o conto popular da tradição norte-europeia, se bem que entrem em jogo outras relações arquitectuais e variadas referências de diferentes mitologias populares.

Na sua construção de base, o conto de Fialho segue a estrutura do conto maravilhoso europeu: ordem natural (reino em paz) → perturbação da ordem (perda da chinelinha de ouro, devastação do reino, Princesa Lua em perigo) → final feliz (reparação do Mal pelo salvador Mair, casamento deste com a Princesa e subsequente paz e felicidade *ad infinitum*). O conto maravilhoso popular parece ter ainda inspirado Fialho na concepção do tempo e do espaço, na escolha das principais personagens, bem como no recurso a alguns motivos.

A acção decorre num passado longínquo e num lugar indeterminado, “um certo país dos gelos, de onde, segundo a fama, se vê ainda um cantinho do reino de Deus”, ou seja, assim o parece, um misterioso país polar, como o sugere a menção à dinastia de princesas loiras que tinham calçado as chinelinhas de ouro. O perfil das principais personagens e o seu enquadramento remetem igualmente para o conto maravilhoso: uma princesinha em apuros, que põe em risco a sua real família e o reino; a *entourage* da corte e dos serviços

²⁶ Agradeço à Prof.ª Doutora Maria Helena Santana a indicação dos principais estudos disponíveis sobre a obra de Fialho de Almeida.

²⁷ A história, muito soturna e de difícil interpretação para pequenos leitores, passa-se na Arábia, onde uma mãe e o seu filho se tornam vítimas da crueldade de homens e animais. São abandonados impiedosamente num oásis isolado, vindo a criança a ser salva por um leão e, de seguida, por um viajante desconhecido que a leva para o Cairo, após ter abatido a tiro o animal. Fica em aberto o mistério da morte da mãe, dilacerada talvez pelo mesmo leão, o que dará sentido ao título, que remeterá também para o salvador do menino, já que faz um pouco o que o próprio leão fez – pratica o Bem ao salvar a criança, mas não resiste à selvajaria de matar.

no palácio fortificado; o jovem e belo herói, Maír, que, contrariamente aos impostores que o antecederam, é desinteressadamente movido pelo desejo de salvar o país em desgraça e consegue assim repor o Bem; a fada dos nenúfares, benfazeja, por natureza, embora intransigente na vigilância das princesas protegidas, cujo sentido de dever e responsabilidade põe à prova, dando-lhes a guarda das chinelinhas de ouro.

Fialho semeia ainda o seu texto de objectos mágicos – as chinelinhas de ouro, uma varinha mágica, a lira de ouro que toca música mágica – e joga, para além disso, com toda uma série de motivos do conto maravilhoso. Na história da Princesa Lua, recorre ao motivo do sono de muitos anos que suspende os efeitos do tempo e que encontramos, por exemplo, no conto da Bela Adormecida, ou ao motivo da sepultura num sarcófago transparente, que faz lembrar o caixão de vidro de Branca de Neve. O motivo da viagem iniciática é igualmente contemplado em ligação com Maír, que, aos quinze anos, parte na sua barca rumo ao desconhecido.

O autor não se orientou, porém, pela contenção própria do conto popular no recurso ao maravilhoso, que rebusca e arrebica, complicando a história e desorientando, até, os leitores intencionados. As várias explicações que correm no reino sobre a origem das chinelinhas de ouro, no início do conto, são disso um bom exemplo: oferta de um rei negro do país dos elefantes e anões, dizem uns, pertença de um querubim, que o teria deixado cair dos céus quando jogava com uma esfera de diamante, acreditam outros, ou – assim o crêem os velhos sábios de óculos e longas barbas brancas (druídas?) – presente de núpcias de uma pequenina fada alada que, nas noites de S. João, se mostra às gentes do país do gelo, tocando na lira de ouro e dançando de nenúfar em nenúfar. A própria figura da fada parece concentrar traços de várias divindades do ar e da água: tem asas como as sílfides ou os elfos, mas surge ligada à água, e a música mágica que toca na sua lira aproxima-a das sereias e ondinas – saltita em nenúfares nas noites de S. João, é protectora de Maír, um menino do mar, e é do mar que sai para lhe dar a chinelinha perdida. Este *bric-a-brac* de maravilhoso celta, germânico, escandinavo, pagão e cristão, a amálgama de mitologias do norte e do sul da Europa,²⁸ bem como a deslocalização geográfica de animais exóticos e de seres sobrenaturais sobrecarregam desde logo a narrativa. A desmesura do irreal maravilhoso estende-se aos cenários naturais e a quem os habita: o país dos gelos, com montanhas do tamanho de torres, tem uma praia de areia onde a Princesa perde a chinelinha; e o loiro Maír, de olhos azuis, que não conhecera pai nem mãe e fora amamentado por uma sereia, vive numa exuberante ilhota tropical que, mesmo assim, tem montanhas. Os próprios nomes das personagens principais trazem ecos de maravilhoso ou de exótico, mas são difíceis de decodificar. Porquê Princesa Lua? Porque vive junto ao céu polar? Porque é distraída e “vive na lua”? E Maír? Será um nome escolhido (inventado) para isolar o herói, o destacar como único? Terá a ver com “maior”, com “mar”, ou talvez com Mahir, nome próprio árabe, que significa “dotado”?

Todo este maravilhoso benigno transbordante faz pesar ainda mais, por contraste, a devastação do reino, mal a Princesa perde uma das chinelinhas. Se é certo que o conto popular vive de contrastes extremos, da representação maniqueísta do Bem e do Mal, a exploração cénico-visual do Mal no conto de Fialho vai muito além. Ela impõe-se na narrativa, avassala-a. A negra profecia encontrada pelos sábios antecipa pictoricamente o cenário de doença, negridão e morte que se abaterá sobre o reino, caso alguma das

²⁸ Embora a festa junina, originalmente uma festa pagã do solstício de Verão, seja celebrada um pouco por toda a Europa, a norte e a sul, um leitor português associará sempre as noites de S. João às festas portuguesas dos santos populares.

chinelinhas se perca. Segue-se-lhe o relato do cumprimento da profecia. É um belíssimo passo, como o é o texto da profecia, por muito que ambos excedam os limites do medonho recomendáveis na literatura para crianças. Neles, passa-se subitamente do maravilhoso benigno para o fantástico negro, digno do conto gótico. O pacífico país dos gelos transfigura-se em cenário de enfermidades putrescentes (pústulas, miasmas, carbúnculo), tão emblemáticas na prosa naturalista do autor. Fialho, guiando-se por imagens-chave da literatura negra, que mescla com sugestivas imagens visionárias de pânico – morcegos, cemitérios, templos de crepes negros, mulheres em penitência destruindo os seus adornos, a lágrima de sangue no céu, fogo, mar em fúria, mães agarrando os filhos pelos cabelos, velhos fugindo, navegantes nas águas convulsas –, consegue dinamizar magistralmente um quadro apocalíptico de fim de mundo. As visões negras de morte e perdição são adiante retomadas, quando, vinte anos mais tarde, Maír chega ao país dos gelos e se depara com um quadro de inferno que em tudo contrasta com o paraíso onde cresceu: peste, incêndios, rios de sangue, cadáveres nas ruas, aves negras enchendo os ares de gritos, noite fúnebre que perdurara desde a perda da chinelinha, sinos em toque de finados, procissões de monges com cruzeiros e velas. Todo este macabro medievalsco se estende ao palácio, onde se vêem guardas de luto e carrascos junto a uma força negra, que exhibe as cabeças pútridas dos impostores castigados.

Com a recuperação da chinelinha perdida, o fim dos suplícios e o casamento do salvador com a princesa regressa-se à envolvimento do conto maravilhoso, se bem que de forma algo pálida. Fialho como que dispensa a história de amor: sobre a reacção de Maír ao ver a Princesa adormecida apenas sabemos que ficou muito triste e, quanto à felicidade do casal, nada se diz: “E Maír foi rei, casou com a princesa e ainda agora governa, muito amado pelo seu povo”.

O “desinteresse” de Fialho pelo motivo do amor redentor parece prender-se com as intenções moralizantes do seu conto, que ditaram também, a meu ver, o perfil e o diferente peso de Maír e da Princesa Lua na narrativa. Fialho faz de Maír uma versão loira de bom selvagem protegido pelo Divino. É uma encarnação angelical da pureza, da inocência e do Bem, e as suas motivações para encontrar a chinelinha perdida não são a paixão pela Princesa adormecida, nem a sede de poder que acalentara os oportunistas condenados à forca, mas sim o desejo de salvar o reino: “Não era pela ambição da coroa que o pedia, mas pela piedade que tantas misérias inspiravam ao seu coração.” Enquanto as origens e a vida de Maír, longe da civilização, são objecto de um encantatório relato, da Princesa pouco se sabe. Presume-se que seja bela, embora nada se leia sobre os seus dotes físicos, e que seja virgem e pura, como o sugerem as vestes brancas e a coroa de lírios com que jaz no sarcófago. Só no final, as palavras da fada, ao entregar a chinelinha a Maír, acrescentam algo mais ao pálido retrato da Princesa, mas isto, em termos bem pouco abonatórios: caberá ao compassivo, generoso e valente Maír reparar os “descuidos e caprichos” da mulher a quem chamar esposa. Vinca-se, de facto, no desfecho da história, uma ordem tradicional de *gender* que a moral final reforça. O narrador, dirigindo-se aos “caros amiguinhos”, revela a simbologia da perda da chinelinha de ouro e extrai do conto a lição de vida: cabe ao homem não apenas zelar pela administração das coisas públicas, mas também vigiar de perto o governo do lar.

Numa altura em que o conto maravilhoso estava ainda em fase de estreia, presente-se, com a moralização explícita – deslocada e forçada –, algum desconforto do autor na assumpção plena do irreal, associado, talvez, à percepção conservadora de que os contos para crianças têm que lhes ensinar alguma coisa. Na verdade, com a exegese final, Fialho como que faz a ponte com os velhos contos morais, que, desde finais do século XVIII, tinham pontificado nas edições portuguesas de livros para a infância.

Como conto para crianças, *A chinelinha de ouro* peca pela falta de coesão e equilíbrio, por ser difícil e pesado, na história e no estilo, por ser até quase desapontante na inesperada e austera moralização final. Mas não quero ser demasiado severa. *A chinelinha de ouro* é, se não o primeiro, pelo menos um dos primeiros contos maravilhosos de autor (*Kunstmärchen*) escritos em português para a infância, e constitui uma das raras experiências de Fialho na literatura para crianças. Acresce que não podemos julgar a literatura para a infância do século XIX pelos parâmetros da actualidade e é importante ter em mente não só que a permissividade em relação à violência e ao terror era então muito maior, como também que mesmo os grandes nomes internacionais da literatura infantil oitocentista cultivaram requintes de estilo algo intimidativos para quem havia pouco aprendera as primeiras letras.

Por outro lado, perspectivado como um conto de Fialho, *A chinelinha de ouro* tem o interesse de ser, talvez, o primeiro tentame do autor no domínio do maravilhoso e de anunciar tendências e até motivos e imagens que terão continuidade em textos como *A Princesinha das Rosas* ou *A taça do Rei de Tule*. Destacaria o decorativo exuberante na pintura de espaços de encantamento, a mescla de maravilhoso irradiante com o negro, trabalhado na linha do conto fantástico, a exploração do mar como *habitat* do sobrenatural e do misterioso, o gosto pelas nixes ou ondinas da mitologia germânica e escandinava, a recriação de ambiências soturnamente encantatórias que lembram o *Kunstmärchen* romântico alemão. Acresce que, tanto em *A Princesinha das Rosas* como em *A taça do Rei de Tule*, Fialho retoma imagens e motivos presentes no conto da chinelinha perdida. Em *A Princesinha das Rosas*, o autor recupera, mais uma vez no início do conto, a imagem da fenda na abóbada celeste, anunciando com ela o (des)encontro entre sobrenatural e natural que se constituirá como móbil da acção. E em *A taça do Rei de Tule* – conto inspirado na balada *Der König in Thule* de Goethe – regressa ao motivo da busca do objecto mágico: se no conto da chinelinha de ouro os navegantes perseguem no mar em fúria esse talismã, que os guia como um farol, em *A taça do Rei de Tule* o cão do Rei lança-se à água e segue, mar fora, a taça de ouro que guarda a dor dos amantes apartados.²⁹

Nem *A Princesinha das Rosas* nem *A taça do Rei de Tule* são contos para crianças. Num e noutro, Fialho assume o maravilhoso trágico, a maldição do encantamento, que claramente o atraíram e que em *A chinelinha de ouro* não se permitira levar até ao fim, sob pena de desiludir os pequenos leitores, sonhando-lhes o final feliz. Talvez que, se os leitores intencionados de *A chinelinha de ouro* fossem adultos, o escritor tivesse dado um rumo diferente à acção e se sentisse com a liberdade de *inventio* para criar um dos seus imaginativos e inquietantes finais, à altura daqueles com que rematou *A Princesinha das Rosas* ou *A taça do Rei de Tule*.

Bibliografia

- Almeida, Fialho de (2008), *O país das uvas*. Conforme a 1.ª edição de 1893. Contos ilustrados por Julião Machado, Lisboa, frenesi.
- ____ (1884), “A chinelinha de ouro”, in: João Diniz (org.), *Novo livro de leitura. Destinado às escolas primárias complementares de Portugal e Brasil*, 3.ª ed., Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, Editores, 65-71.

²⁹ No conto *O queijo de ouro* os rapazes perseguem rio abaixo o que julgam ser um queijo de ouro, na verdade, a imagem reflectida da lua.

- ____ (1883), “O queijo de oiro”, *Jornal de Domingo. Revista Universal*, n.º 22, 171-173, e n.º 23, 173.
- ____ (1881), “A chinelinha de ouro”, in: João Diniz (org.), *Novo livro de leitura. Para as escolas primárias de Portugal e Brasil*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, Editores, 55-62.
- Barreto, Garcia (1998), *Literatura para crianças e jovens*, Porto, Campo das Letras.
- Cortez, Maria Teresa (2001), *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos “Kinder- und Hausmärchen” entre 1837 e 1910*, Coimbra, MinervaCoimbra / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos / Universidade de Aveiro.
- Franco, António Cândido (2002), *O essencial sobre Fialho de Almeida*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Gomes, Joaquim Ferreira (1977), *A educação infantil em Portugal. Acheegas para a sua história*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Leite, Luís Filipe (1855), “Literatura da puerícia”, *O Panorama*, vol. XII, n.º 7, 53s.
- Pedroso, Consiglieri (1881/1882), [recensão a *Novo Livro de Leitura* de João Diniz], *Bibliographia Portuguesa e Estrangeira*, n.º 10, 168s.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa (1945), *Fialho. I – Introdução ao estudo da sua estética*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Santana, Maria Helena (2007), *Literatura e ciência na ficção do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Sousa, Maria Leonor Machado de (1979), *O “horror” na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis (1976), “A cartilha portuguesa e em especial a do Snr. João de Deus”. *Separata da Revista Portuguesa de Pedagogia*, Coimbra, 59-93 [publicado pela primeira em *O Ensino – Jornal do Colégio Portuense*, n.º 2, 3 e 5, 16.10.1877, 1.11.1877, 1.12. 1877].

Estrangeiros e portuguesesinhos, identidades e patriotismos na literatura para crianças dos anos 30 e 40 – a exemplo de Virgínia de Castro e Almeida e de Fernanda de Castro

MARIA TERESA CORTEZ

Embora a História de Portugal começasse, desde cedo, a ser explorada na literatura portuguesa para crianças, depois da implantação da República os temas históricos ganham terreno e terão uma imensa representatividade na literatura para a infância editada durante o Estado Novo. Na maioria destes textos, centrados em episódios felizes do passado pátrio e em figuras de grandes portugueses, a estratégia de modelagem identitária do público-alvo assenta no incentivo à identificação com os heróis nacionais e os seus gloriosos feitos.

Bem mais pontual, na literatura para a infância desta altura, é o confronto directo de nacionalidades como via de tratamento de questões identitárias, o que não deixa de ser compreensível. Naturalmente que as guerras entre portugueses e espanhóis deram oportunidades de sobra para pôr os nossos vizinhos no devido lugar – refiro-me, é claro, àquelas que Portugal venceu, que das outras não rezou a História nem rezaram os livros de histórias. Mas já colocar frente a frente personagens não-históricas de países diferentes como meio de transmissão de imagens identitárias se reveste de maiores melindres e facilmente resvala para a abordagem estereotipada, caso a intenção seja fazer sobressair uma determinada cidadania. Por outro lado, proporcionar encontros de meninos ou adultos portugueses e estrangeiros como meio de incentivar a abertura ao outro, de formar cidadãos do mundo, estava ao tempo à margem do ideário oficial, do quadro de valores propagandeado e comumente aceite na formação da mocidade. Recordaria, neste ponto, que num documento emanado pela Direcção dos Serviços de Censura em 1950, com o significativo título *Instruções sobre Literatura Infantil*, se lê em destaque:

Parece desejável que as crianças portuguesas sejam cultivadas, não como cidadãos do Mundo, em preparação, mas como crianças portuguesas que mais tarde já não serão crianças, mas continuarão a ser portuguesas.

Estas *Instruções sobre Literatura Infantil*, que surgem só em 1950, não trazem, em si, grande coisa de novo relativamente aos grandes princípios a ter em conta na escrita e edição de literatura para crianças durante a ditadura salazarista. O amor pátrio, o orgulho nacional, o carinho pelas terras lusas, pela cultura do povo português eram valores de base de há muito incentivados e que, de facto, plasmaram os livros para os mais pequenos já nas décadas anteriores.

A escrita para crianças de Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) e Fernanda de Castro (1900-1994) não se furta a este registo patriótico, muito firmado, aliás, na própria proximidade que ambas mantiveram com o regime de Salazar. Recordaria alguns aspectos da biografia destas duas mulheres de letras.¹

¹ Baseio-me, especialmente, nas seguintes resenhas biobibliográficas: Leal, 2005: 883-885; Vidigal, 2003: 74-76; Pereira, 2005: 670s; Lemos, 1995: 1075-1079.

Virgínia de Castro e Almeida, de família aristocrática, foi casada com o agrónomo e educador João da Mota Prego, de quem se viria a divorciar, num processo muito complexo e doloroso. Estreou-se em 1895, sob o pseudónimo de Gy, com a novela infantil *Fada tentadora*, e, a partir de 1907, dirige a colecção *Biblioteca para meus filhos*, para a Livraria Clássica. Até 1913 lança nessa colecção outros livros para crianças de sua autoria, entre eles, *Céu aberto* e *Em pleno azul*, duas novelas de 1907. Nesta última, cuja acção se passa em dois colégios da Suíça, um feminino e outro masculino, Virgínia de Castro e Almeida reúne, pela primeira vez, crianças de diferentes nacionalidades num espaço comum, o de colégios internacionais, onde se cultiva uma ambiência de sã camaradagem intercultural, para a qual muito contribuem os inexcedíveis professores suíços – Sr. Weiss e Mme Schön – assim como a gordíssima e deselegantíssima Fräulein Strelitz, uma alemã especialmente bem-disposta. A novela *Em pleno azul* é já reveladora da veia humorística de Virgínia de Castro e Almeida, do seu sentido de ficção recreativa, muito embora o lastro instrutivo, formativo e moralizante sobrecarregue a narrativa.

A partir de 1918 Virgínia de Castro e Almeida viverá largas temporadas em França e na Suíça, vindo a desempenhar funções de delegada do governo de Salazar junto do Comité Internacional de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações. Esta experiência de vida fora de Portugal permitir-lhe-á, entre outras coisas, actualizar-se no campo da literatura infantil e da educação e leva-a a afastar-se de uma escrita escolarizante para crianças que, assim o vê agora, só resulta em tédio. Não é, por isso, certamente um acaso que Virgínia traduza e lance em 1933 *Emílio e os detectives*, de Erich Kästner, um policial em espaço urbano, que constituiu internacionalmente uma novidade.

Em 1936, Virgínia de Castro e Almeida aceita um convite do Secretariado de Propaganda Nacional, presidido por António Ferro, e começa a dirigir a colecção *Pátria*, que durou cerca de dez anos e foi preenchida com textos de divulgação da história nacional, distribuídos gratuitamente a pedido. É já no final da vida, com mais de sessenta anos, que Virgínia de Castro e Almeida, entretanto regressada a Portugal, escreve *História de Dona Redonda e da sua gente* (1942), a novela da qual irei falar e na qual faz conviver de novo crianças de diferentes nacionalidades, vindo a publicar ainda, no ano seguinte, e já só com personagens portuguesas, as *Aventuras de Dona Redonda* (1943).

Na escrita literária para crianças, o nome de Fernanda de Castro é menos representativo. Casada com António Ferro e muito chegada ao regime de Salazar, Fernanda de Castro deixou alguns textos para crianças, entre eles, as novelas de Mariazinha: em 1925 sai *Mariazinha em África*, em 1935, *As aventuras de Mariazinha*, *Vicente e Comp.^a* e, em 1959, *Novas aventuras de Mariazinha*. No que à acção em prol das crianças diz respeito, Fernanda de Castro ficou conhecida pela criação dos primeiros parques infantis em Portugal e por outras iniciativas a favor de crianças desprotegidas. Já depois da morte do marido, presidiu à Comissão de Literatura e Espectáculos para Menores, ligada ao Secretariado Nacional de Informação. A obra literária de Fernanda de Castro dirigida aos mais novos inclui ainda uma pequena colecção de peças de teatro com o título genérico *O tesouro da casa amarela*, que surgiu em 1932. O livrinho, ilustrado pela artista Sara Afonso, contém cinco peças: *O tesouro da casa amarela*, *As borboletas e o bicho da seda*, *O às dos caçadores*, *A recompensa* e *O Estrangeiro e o Portuguesinho*.

É sobre esta última peça que me proponho falar um pouco de seguida, para depois me centrar na *História de Dona Redonda e da sua gente*, que veio ao prelo onze anos mais tarde.

Em *O Estrangeiro e o Portuguesinho*, uma peça em um acto que, pela situação e pela brevidade, se presta a uma encenação em contexto escolar, a lista de *dramatis personae* inclui: O Professor, o Estrangeiro, o Portuguesinho, Chico, Joaninha, Miguel e “outros meninos

e outras meninas, todos de bibes iguais de riscado” (Castro, 1932: 113). Na indicação cénica que abre o texto dramático lê-se:

CENARIO

A cena passa-se numa sala de estudo, antes de principiar a lição.

Mapas nas paredes. Um quadro preto. Num estrado, a secretária e a cadeira do professor.

Carteiras para os alunos.

Quando sóbe o pano, todos os meninos e todas as meninas se agrupam em volta do ESTRANGEIRO. O PORTUGUEZINHO, um pouco afastado, ouve e, de vez em quando, ri com ironia das suas gabarolices. (ibidem, 115)

O Estrangeiro, cuja nacionalidade não é identificada, vangloria-se, dando exemplos ilustrativos da modernidade do seu país, que contrapõe desdenhosamente ao atraso de Portugal. A sua exibição perante os companheiros de escola, animada com exclamações de admiração e respeito e com uma ou outra pergunta curiosa dos ouvintes, é apenas perturbada pelas intervenções sarcásticas do Portuguêsinho. Gaba-se o Estrangeiro de que na terra dele só há “avenidas largas, asfaltadas, onde nunca se vê um papel rasgado”, de que tudo está impecavelmente limpo, pois, como explica com superioridade: “A camionette das regas passa constantemente e, além disso, há aspiradores eléctricos” (*ibidem*, 115s). E continua. Leia-se um passo sobre as salas de banho:

O ESTRANGEIRO [respondendo à troça do Portuguêsinho]

Porcaria!! Fique sabendo que, na minha terra, cada casa tem uma sala de banho com tina de esmalte, água encanada, quente e fria, chuveiro, e umas poucas de torneiras que até parecem de prata.

O PORTUGUEZINHO

É uma torneira para cada pé e outra para cada mão... Aquilo é que é um asseio! (*ibidem*, 117)

A conversa sobre a sala de banho e a água quente continua, até que o Portuguêsinho atalha, dizendo que em sua casa a técnica de aquecimento de água é menos moderna, mas mais prática. Leia-se mais um pouco:

O ESTRANGEIRO

Póde saber-se qual é?

O PORTUGUEZINHO

Então não póde? É a Rosa.

O ESTRANGEIRO

O quê? Não entendo.

O PORTUGUESINHO (*a rir*)

É a Rosa que põe ao lume os painéis da água...

O ESTRANGEIRO

País de atrasados!

(*ibidem*, 117 e 119)



Fig. 1 – Rosa aquecendo água

A pouco e pouco, a conversa entre os meninos vai-se afunilando num duelo entre o Portuguesinho e o Estrangeiro, que, antes de o Professor entrar, terá ainda a oportunidade de desfiar os desportos selectos que se praticam na sua terra: o *foot-ball*, o pólo, o *golf* e o *box*.

Com a entrada do Professor em cena, começa a aula, que inclui uma recapitulação geral de História e uma lição de Corografia sobre os Descobrimentos marítimos. O tema da lição provoca a risota denunciadora dos meninos e Pedro não se coíbe de apontar o dedo ao Estrangeiro:

O PORTUGUEZINHO (*vermelho, falando muito depressa*)

É que ele não pôde ouvir dizer bem dos portugueses... Fica logo que nem uma bicha... (*ibidem*, 123)

Será então neste contexto que a verdadeira nacionalidade do Estrangeiro é revelada. O Professor ralha-lhe, porque ele é “tão português como os outros”, a mãe é estrangeira, sim, mas o pai é “português dos quatro costados”. Humilhado, o Estrangeiro riposta que só será português até aos 21 anos e que depois há-de ser o que quiser. O Estrangeiro é então submetido pelo Professor a uma prova oral frente ao mapa-mundo, sendo intimado a apontar, uma a uma, as possessões coloniais portuguesas e a ligá-las, a par e passo, com os respectivos descobridores. Ao longo do exame, vai perdendo a arrogância e acaba por se vergar à última pergunta do Professor: “E afinal, vamos lá a saber: De que terra és tu?” “Sou Português!” (*ibidem*, 130), diz o Estrangeiro, agora de cabeça levantada. Os meninos batem palmas.

O *Estrangeiro* e o *Portuguesinho* constitui um exemplo ilustrativo de uma literatura para crianças frontalmente formativa que é revitalizada no Estado Novo e que tem como principal objectivo educar para a cidadania e para os valores nacionais. A peça de Fernando de Castro é uma aula de patriotismo, na qual uma criança é quase coagida a aceitar uma identidade que não sente como sua. O Estrangeiro, na realidade, o menino de pai português e de mãe inglesa, que nasceu lá fora, como ele diz, e sempre lá viveu, confrontado com a esmagadora grandeza da História de Portugal, e, mais do que isso, intimidado pelo

Professor e isolado pelos companheiros de escola do seu novo país, rende-se, é compelido a abjurar a sua identidade inglesa.

Sintomaticamente, neste *tête-à-tête* de identidades nacionais, Fernanda de Castro não escolhe um verdadeiro Estrangeiro, um inglês “dos quatro costados”, para fazer frente ao Portuguesinho (repare-se o diminutivo) “dos quatro costados”. Não seria muito diplomático, nem isso lhe permitiria construir o *plot* da mesma forma. Apesar do sangue inglês, o menino detém nacionalidade portuguesa, pois é filho de pai português, e, com isto, a autora consegue evitar que a lição de patriotismo e de exaltação da portugalidade resvale para um confronto chauvinista entre identidades nacionais, como poderia acontecer caso o Estrangeiro fosse inglês de *jure et facto*. Isto não impede, contudo, a depreciação irônica do progresso da civilização britânica. Muito compreensivelmente, no desaguado com os seus companheiros, o Estrangeiro joga com a sua experiência do quotidiano em terras de Sua Majestade – a limpeza da urbe, a modernidade das casas, os desportos em voga – e ressent-se da mudança para um país mais atrasado. Sem progressos civilizacionais para contra-argumentar, o Portuguesinho patrioteiro arma-se com a troça, com o sarcasmo, para arrasar os argumentos do outro. E o Professor, por seu lado, esmaga o menino com o peso da história dos Descobrimentos e reduz as “glórias” dos ingleses a vãs futilidades recreativas:

O PROFESSOR (*continuando*)

Já vês, meu rapaz, que não se deve querer mal aos antepassados do teu pai porque, no meio de tantas descobertas, se esqueceram de descobrir o *foot ball*... E acredita: não são as estrelas de cinema nem os campeões de *box* que tornam grande a História dum país. Não é verdade?

O ESTRANGEIRO (*de cabeça baixa*)

É, sim senhor.

(*ibidem*, 130)

O *Estrangeiro e o Portuguesinho* é uma peça de domesticação identitária, penalizante, na qual a cena de interrogatório – exame oral – do Estrangeiro se aproxima de uma cena de tribunal: com o professor como juiz, o menino como réu e as outras crianças como jurados. Segregado como Estrangeiro pelos coleguinhas, o menino só é aceite quando se assume como Português – vejam-se as palmas finais.

A representação das identidades nacionais em *História de Dona Redonda e da sua gente*, de Virgínia de Castro e Almeida, é em tudo bem diferente. Mas antes de me deter sobre esse aspecto, deixaria umas palavras introdutórias sobre a novela. No prefácio, a autora assume que as suas ideias sobre literatura infantil diferem em muito das que tinha há trinta anos atrás, quando escrevera *Céu aberto*. Revelando a sua conversão à fantasia, ao maravilhoso, confessa-se rendida a Lewis Carroll e aos seus livros de Alice, para observar, de seguida (Almeida, 1989: XI-XII):

Talvez me acusem de pretender neste livro imitar Carroll. Imitar, não: graças a Deus nunca imitei ninguém. Mas confesso a minha aspiração de criar uma obra que tenha sobre os pequenos portugueses o efeito e a influência que *Alice in Wonderland* teve e tem sobre aqueles para quem foi escrito.

A *História de Dona Redonda* é um ensaio de *humour* ao alcance das crianças latinas; é também um ensaio de princípios tónicos, estimulantes e duros, adaptados aos tempos modernos nos quais a Vida toma imprevisível feição e as lutas são já

diferentes das que se pelejavam há pouco; princípios que arvorou em contraposição à moral adocicada, à *goody-goodyness* já dessorada e sem efeitos construtivos, mas que ordinariamente envolve e domina ainda a nossa literatura infantil.

Virgínia de Castro e Almeida não imita Carroll, mas deixa-se claramente inspirar por ele e pela envolvimento do conto maravilhoso. Neste seu “ensaio de *humour*” pode contar com a colaboração preciosa de Tomás de Melo (Tom), artista gráfico modernista nascido no Brasil, que, com a sua veia de caricaturista, ilustrou, com notável sentido de humor, personagens e episódios.

O espaço escolhido para a acção é um pinhal enorme – a variante portuguesa da floresta encantada –, onde vários meninos se embrenham nas suas brincadeiras e vêm a conhecer duas senhoras que aí vivem num mundo muito seu – Dona Redonda e Dona Maluka. Dona Redonda, provavelmente portuguesa, é uma senhora redonda, de cabelos brancos e encaracolados, muito bem disposta, que escreve “histórias da carochinha”. E a inglesa Dona Maluka, alta e franzina, de cabelos castanhos e curtos, também viva e alegre, faz bonecos. Vivem as duas juntas, numa casinha branca de janelas verdes, e, como Dona Redonda faz questão de frisar aos pequenos: “Fiquem sabendo que não somos e nunca havemos de ser pessoas crescidas.” (*ibidem*, 35). Com isto, pretende incitá-los a contarem-lhes todas as aventuras que vivem e nas quais os adultos não acreditam. Dona Redonda e Dona Maluka são uma espécie de fadas *sui generis*, de guardiãs do reino da fantasia, no qual se movimentam com todo o à-vontade e com toda a naturalidade. E é assim que se tornam figuras-chave na construção do *nonsense* que atravessa toda a narrativa, pois a sua lógica é uma lógica diferente da dos adultos e aquilo que para elas é evidente e incontestável para o comum da gente grande com quem os meninos estão habituados a conviver não passa de um disparate.

É de crer que, na configuração da dupla de artistas Dona Redonda & Dona Maluka, Virgínia de Castro e Almeida tivesse querido reinventar a sua “parceria” artística com Pamela Boden, escultora surrealista, de naturalidade inglesa, que viveu com Virgínia de Castro e Almeida em Cascais entre 1940 e 1945, e que ilustrou alguns textos para crianças publicados pela autora portuguesa nesses anos.² No prefácio a *História de Dona Redonda e da sua gente*, Virgínia de Castro e Almeida agradece-lhe “a fantasia transbordante” com que contribuiu para a criação da novela. Na nacionalidade, na arte do fabrico de bonecos, na “fantasia transbordante” de Dona Maluka, inglesa, como vimos, parecem ecoar traços de Pamela Boden, e, identicamente, na concepção de Dona Redonda, escritora de contos maravilhosos, mais velha que Dona Maluka (Virgínia contava mais 31 anos que Pamela) Virgínia de Castro e Almeida terá deixado algo de si própria.³

² Em Novembro de 1940 Pamela Boden expôs em Lisboa, juntamente com António Pedro e António Dacosta (cf. França, 1985: 335s). Entre os seus trabalhos de ilustração contam-se os de alguns livrinhos da colecção *Pátria*.

³ Seria sem dúvida interessante avaliar a questão da auto-referencialidade das duas figuras, que não foi até hoje objecto de estudo e que poderia contribuir para uma melhor compreensão das motivações de Virgínia de Castro e Almeida na escrita desta novela. Filomena Marona Beja constrói o seu romance *A dunação dos crepúsculos* (2006) em torno da figura da escritora e dos seus últimos anos de vida com Pamela Boden, numa casa na Quinta da Marinha (junto à estrada que cortava o pinhal da Marinha em Cascais). Segundo informações recolhidas junto de Filomena Marona Beja, que procedeu a uma difícil investigação da biografia de Virgínia de Castro e Almeida junto de amigos e familiares da escritora, o divórcio de João da Mota Prego teria já resultado da orientação sexual de Virgínia. Com uma longa experiência de vida no estrangeiro após o divórcio, sobretudo em Paris, Virgínia vê-se forçada a regressar a Portugal na sequência da Segunda Guerra Mundial, trazendo então consigo Pamela Boden. Segundo Filomena Marona Beja pôde concluir, a *História de Dona Redonda e da sua gente* está impregnada de elementos autobiográficos, muito especialmente em termos da concepção do espaço e do desenho físico e psicológico de Dona Maluka e Dona



Fig. 2 - Dona Redonda
e Dona Maluka



Fig. 3 - Chico, Franz e Dick

Consideremos agora o núcleo de personagens-crianças que acede ao mundo de Dona Redonda e Dona Maluka. São elas, Chico, um português, Dick, um inglês, e Franz, um alemão. Num dos seus passeios de bicicleta pelo pinhal, Chico encontra Franz e Dick e depressa ficam amigos.

A apresentação dos três rapazes é breve. Chico tem doze anos, é magro, de olhos castanhos e cabelo preto encaracolado. Franz tem onze anos, é loiro e simpático. Já Dick, o menino inglês ruivo e com sardas, alto e forte, com os seus onze anos e meio, é mais reservado, algo *snob*. A razão da presença dos “estrangeiros” em terras lusas prende-se com a Segunda Guerra Mundial, mas não são avançados pormenores:

CHICO - Como é que vocês aqui vieram parar?

DICK - É por causa da guerra.

CHICO - Da guerra? Espera lá... tu és inglês e o Franz é alemão... então vocês são inimigos.

FRANZ - Isso é lá com as pessoas crescidas.

DICK - Nós somos amigos. [...] (*ibidem*, 8)

Se é certo que nas *nuances* de personalidade dos três amigos interferem auto e hetero-imagens nacionais, elas não resultam de caracterização directa, são discretamente reveladas ou ironicamente insinuadas na sequência de comportamentos e atitudes dos meninos nas muitas situações e aventuras que experienciam. Dick, formatado pela sua

Redonda, duas artistas, que, tal como Virgínia e Pamela, vivem numa casinha de janelas verdes situada no pinhal e que, como elas, se mantêm algo isoladas da comunidade circundante. Virgínia de Castro e Almeida, que era muito mais baixa que a elegante Pamela, teria engordado muito nos últimos anos de vida, e o seu amigo Tom gostava de desenhá-la (caricaturá-la) com dois círculos (um mais pequeno como cabeça e outro maior como corpo). Muito sintomaticamente, são os tais dois círculos que constituem a base do seu desenho de Dona Redonda. Agradeço a Filomena Marona Beja todas as informações que amavelmente me disponibilizou.

educação britânica, mais distante e cerimonioso que os outros – e.g. trata Chico por você –, mais apegado a uma visão racional do mundo, mais desconfiado e cauteloso, mostra maior dificuldade em aceitar a “realidade” do irreal e em interpretá-la.⁴ Já Chico tem muito do português desenvenilhado: espontâneo e esperto, é quem melhor lida com imprevistos e alhadas, tem resposta pronta para tudo e depressa aceita a coexistência do real e do irreal. De uma perspectiva identitária, Franz revela-se como a personagem mais matizada. Simpático e afável, generoso e contemporizador – o que não corresponde ao estereótipo do alemão –, é o mais maduro e reflectido, também o mais corajoso e determinado. No capítulo 8, no ataque ao Senhor Medo, Chico, de espada em punho, e Dick, de luvas de boxe, ficam aterrados e nada fazem, enquanto Franz, armado tão-só com a “sua Vontade e da sua Fé” (*ibidem*, 214), vence heroicamente o tenebroso adversário. Poderão a vontade e a fé inquebrantáveis de Franz ser lidas à luz das vitórias dos alemães na Segunda Guerra Mundial até 1941? Talvez sim, e é possível que Virgínia de Castro e Almeida, muito quedada a mitificações patrióticas, assim interpretasse, pelo menos em parte, a supremacia germânica. Curiosamente, quando, depois da aniquilação do Senhor Medo, os três amigos são convidados a entrar no cortejo da rainha Presunção, só Franz – e o país que representa – é poupado à ironia dos oficiais. Diferentemente, nos discursos dos oficiais que convidam Chico e Dick, assomam, respectivamente, a auto-imagem bem pouco abonatória do português gabarola e pouco trabalhador e a hetero-imagem do inglês convencido. Leia-se:

O primeiro [oficial] dirigiu-se ao Franz, pôs-lhe na cabeça uma coroa de louros e disse assim com voz de papo:

– Homenagem ao vencedor do Senhor Medo! A rainha Presunção convida-te a entrares no seu cortejo.

[...]

O segundo oficial dirigiu-se ao Chico:

– Em nome da rainha Presunção, tenho a honra de te convidar para tomares o teu lugar no cortejo magnífico! Em ti brilham as qualidades dos teus antepassados descobridores de mundos. Os homens da tua terra trabalham pouco e falam muito. Mas são grandes homens cheios de importância; enchem as ruas da cidade de dia e de noite, e sabem tudo, e explicam tudo, e estão sempre bem informados. O teu lugar já está reservado.

[...]

O terceiro oficial fez uma grande mesura ao Dick e disse-lhe assim:

– O teu lugar é dos primeiros no cortejo. Não há terra que dê mais vassalos do que a tua, à rainha Presunção. (*ibidem*, 218s)

Claro que nem mesmo Franz se sai bem do cortejo – como os outros, é alvo da chacota de Dona Maluka pela sua presunção. E, mais que Chico ou Dick, tem uma “fraqueza” que incomoda Dona Redonda e Dona Maluka, o fascínio pela “outra magia”, a magia

⁴ Quando, no capítulo 6, Franz convence Dona Redonda e Dona Maluka a levarem-nos à Montanha dos Monstros. Dick, muito confuso, não percebe o entusiasmo do amigo alemão, que só consegue ver justificado à luz da “cultura britânica” do lazer. Leia-se (Almeida, 1989: 145): “DICK, que levava sempre muito tempo a entender as coisas – O Franz falou de tanta coisa... Há campos de jogos? Joga-se o boxe? O ténis? O golfe?”. Na verdade, Dick é o menino menos imaginativo dos três, o mais apegado aos seus hábitos de vida, aos seus costumes, aos seus *sports*. No capítulo 9, Dick aborrece-se de morte no solar do Duque do Luxo: “Porque o Dick não sabia conversar e só se divertia a jogar jogos de bolas ou fazer qualquer exercício.” (*ibidem*, 225).

da técnica, fascínio esse ao qual não será estranha a fama da Alemanha como potência tecnológica de topo. Não por acaso, a jornada à Montanha dos Monstros, na verdade, ao reino da tecnologia avançada, no capítulo 6, é da iniciativa de Franz e revelar-se-á uma tenebrosa experiência de desumanização, automatização e agressão, da qual, aliás, Dona Redonda sai literalmente em fanicos!

Estes tiques nacionais, que se respigam ao longo da narrativa, não fazem de Chico, Franz ou Dick personagens estereotipadas. A imagem que fica é a de três rapazinhos, que, tendo nacionalidades diferentes, são muito parecidos: têm bom coração, gostam de ar livre, de aventuras e do irreal maravilhoso.



Fig. 4 – Zipriti

A quarta criança da narrativa é uma mulata muito pequenina, rechonchuda e irrequieta, com duas trancinhas espetadas de laços vermelhos nas pontas – Zipriti. Se bem que a sua idade não seja referida, de acordo com a ilustração de Tom não terá mais de cinco ou seis anos. De onde ela é, também não se sabe, mas o vestido às riscas verdes e amarelas, com um laçarote vermelho na cintura faz querer que tenha vindo da África portuguesa. Zipriti, que acha ser linda e branca como a neve, consegue trepar às árvores como um macaco e fala mal o português, mas, em contrapartida, sabe imensas cantigas africanas, que canta com voz aguda e desafinada, e dança com as mãos nas ilhargas. O estereótipo do negro das colónias plasma visivelmente o desenho de Zipriti, mas, ao fazer dela uma criança pequenina, Virgínia de Castro cria ambiguidades quanto às causas do seu “estado de natureza”, numa aceção rousseauiana. Assim, por questões de raça ou de

idade, ou por ambas as razões, é inteiramente dominada pelos seus instintos e desejos de momento: tem birras de mimo, empanturra-se de doces, pede cavalitas quando não quer caminhar, amua, chora e ri num intervalo de segundos. E também talvez pelos mesmos motivos – a tenra infância e o sangue africano – tem na natureza mágica o *habitat* natural.⁵ Zipriti vive no pinhal encantado – não vai até lá, como os rapazes –, conhece bem os estranhos bichos e os estranhos seres que o povoam, conhece também Dona Redonda e Dona Maluka, e como que serve de guia aos três amigos nas suas primeiras incursões por aquele mundo de magia. Por seu turno, Chico, Franz e Dick adoptam-na como uma espécie de mascote ou de irmã mais nova, protegem-na, se bem que desesperem, por vezes, com a sua “incivilidade”. Não estão, portanto, num mesmo plano, por razões que se prendem com raça, com matriz cultural, com a submissão ou subtração a um processo civilizador conducente a um *habitus* europeu (na perspectiva de Norbert Elias), mas que têm também a ver com idade e com género.

No pinhal encantado, os três rapazes, sempre acompanhados de Zipriti, vivem as mais extraordinárias aventuras, repartidas pelos diferentes capítulos. Delas, limito-me a destacar – de acordo com o tema escolhido para esta comunicação – as duas aventuras históricas. Sintomaticamente, incidem sobre episódios da história de Portugal muito caros à historiografia oficial do Estado Novo: o cerco de Lisboa no reinado de D. Afonso

⁵ O mesmo acontece com Bonda, o “imenso” cozinheiro preto.

Henriques (1147), do qual resultou a reconquista cristã da cidade aos Mouros, e a passagem do Cabo Bojador (1434), por Gil Eanes, que marca o início da exploração atlântica. Outros episódios haveria, igualmente acarinhados pela historiografia do salazarismo, que a autora poderia ter escolhido: e.g. a fundação de Portugal, a descoberta do caminho marítimo para a Índia, ou a Restauração da Independência.⁶ Mas Virgínia de Castro e Almeida preferiu seleccionar histórias da História nas quais a colaboração *inter nationes* permitisse aos três rapazes desempenhar papéis que salvaguardassem a sua identidade nacional e que os fizessem lutar juntos pela mesma nobre causa.

A aventura da reconquista de Lisboa, na qual D. Afonso Henriques contou com a ajuda de cruzados de várias nacionalidades, vindos, designadamente, de Colónia, Lorena, Flandres, Borgonha, Normandia, Inglaterra e Escócia, é a primeira que os três rapazes têm ocasião de viver. Logo no primeiro capítulo, depois do encontro com Zipriti, são surpreendidos por uma correria contagiosa de cães e coelhos que os leva a correr também atrás deles. Na imensa poeirada, tudo se transforma. A cauda alçada branca e preta de um gato bravo, que mudara de cores, é agora o guião branco com a cruz azul de D. Afonso Henriques. E os cães são agora cavalos e os coelhos, cavaleiros e soldados. Chico, Franz e Dick vêem-se, de repente, a cavalo, homens feitos de barba, preta, loira e ruiva, respectivamente, a pelejar contra os Mouros que defendem o Castelo de S. Jorge.

Os meninos batem-se com bravura e já tinham matado uns tantos Mouros quando vêem D. Afonso Henriques:

Os três amigos ouviam os cavaleiros à sua volta gritar:

– Morte aos infiéis! Morte aos inimigos de Jesus Cristo!

Mas cada qual gritava na sua língua, uns em alemão, outros em inglês, outros em francês, outros em flamengo, outros em português...

Foi naquele momento que o Chico reparou nas grandes cruces brancas que o Dick e o Franz traziam no peito; e percebeu que eram os Cruzados, daqueles que, de passagem nos seus navios para a Terra Santa, tinham ancorado no Tejo e ajudavam D. Afonso Henriques a conquistar Lisboa aos Mouros. (*ibidem*, 23)



Fig. 4 – Chico, Franz e Dick lutando contra os Mouros no cerco de Lisboa

Após os Mouros serem vencidos, D. Afonso Henriques chama Chico, Franz e Dick e arma-os cavaleiros. Ao lado do Rei, sentada num trono pequenino, está a princesa moura Zenaida Aberracim – é Zipriti. Logo aparece um cavaleiro flamengo enorme que pede a Princesa Aberracim como recompensa da sua ajuda contra os Mouros. Mas antes que D. Afonso Henriques tenha tempo de responder, Chico, Franz e Dick dizem em coro, sem cerimónias: “– A princesa Zenaida Aberracim é nossa.” E raptam-na. Segue-se uma

⁶ Sobre o lugar destes marcos históricos na historiografia do Estado Novo e a sua funcionalização propagandística na educação, leia-se: Ribeiro, 1994: 161-168.

grande confusão, levanta-se um enorme vendaval e, quando os meninos abrem os olhos, já tudo desaparecera.

Neste primeiro episódio histórico, os rapazes lutam, pois, em igualdade de circunstâncias, contra o inimigo comum da cristandade europeia, e recebem do rei português, sem distinção de nacionalidades, igual recompensa. A concepção desta aventura compõe a imagem de um país que, desde há séculos, se entende como parte de uma comunidade maior de matriz europeia e que se rege pelos mesmos santos princípios e valores. Não por acaso, com as mãos juntas na espada de Chico, os meninos juram então uns aos outros eterna amizade.

A segunda e última aventura histórica passa-se no 5.º capítulo, com o Infante D. Henrique. Os meninos vão visitar Dona Redonda e Dona Maluka, mas não as encontram em casa. Acabam por dar com Dona Maluka no barracão onde fazia os bonecos. Mas não há bonecos à vista, só troncos com formas de vultos e uns blocos de pedra com desenhos cinzelados que os meninos olham com admiração e que começam a crescer tanto que já não cabem no barracão. Tudo desaparece e os meninos são transportados para uma planura no cimo de um promontório. Um dos cães, Piki, transforma-se num alazão, e Dick, feito cavaleiro, vê-se montado nele e mete-se a galope até que avista a Vila do Infante. Um cavaleiro vem ao seu encontro e, quando este se desculpa pela falta de conforto da casa, Dick diz-lhe que está habituado à vida dura de guerreiro, esclarecendo que o pai veio de Inglaterra com a Rainha D. Filipa de Lencastre. O cavaleiro leva-o então até uma sala com uma mesa cheia de mapas, rolos e instrumentos náuticos, onde estão sábios a trabalhar. Um deles, muito louro, é um sábio da Boémia – Franz.

Tudo se turva num grande nevoeiro e Dick e Franz são transportados para Lagos, onde se encontra D. Henrique. Em Lagos, o povo está reunido na praia, para receber Gil Eanes, que regressara com Afonso Baldaia, depois de ter dobrado o Cabo Bojador. Gil Eanes é Chico, que se dirige ao Infante e lhe traz Zipriti como prova da sua façanha.

À semelhança da primeira aventura histórica, Virgínia de Castro e Almeida aposta, também nesta, na exploração da imagem de um Portugal aberto à cooperação europeia. Dick preserva a sua naturalidade inglesa, justificada historicamente no quadro da Aliança Luso-Britânica, e Franz é agora um sábio da Boémia (recém-anexada ao Terceiro Reich), um cientista da mítica Escola de Sagres, que, de acordo com teses entretanto desacreditadas, teria reunido geógrafos, matemáticos, astrónomos e náuticos de variadas nacionalidades numa espécie de academia instalada no paço real do Infante D. Henrique. A Chico, como português, cabe a reencarnação do glorioso navegador Gil Eanes. Já Zipriti é exibida, nesta cena, como troféu africano, mas, em compensação, quando a viagem no tempo se esgota, surge, de imediato, sob a carinhosa protecção de Dona Maluka.

Concluiria com algumas notas finais sobre *História de Dona Redonda e da sua gente*, destacando, por contraposição ao texto dramático de Fernanda de Castro, a reinvenção lúdica de episódios da História de Portugal, na qual os meninos são convidados a participar, e a aposta intercultural na construção das personagens e da diegese.

A experiência de vida de Virgínia de Castro e Almeida no estrangeiro – na França e na Suíça – e o seu contacto com a literatura para crianças editada lá fora, mais assumidamente recreativa e liberta, abriram-lhe outros horizontes de escrita. Se *Em pleno azul* a autora joga ainda com reacções de crispação identitária entre crianças de diferentes nacionalidades, em *História de Dona Redonda e da sua gente* Chico, Franz e Dick entendem-se numa relação de igual para igual. Todas as aventuras que vivem têm um fundo formativo, de carácter mais civilizacional, mais cívico ou mais social – mas em todas elas os meninos convivem num mesmo plano e nenhuma lição é tirada à custa de um ou outro.

Mesmo nas aventuras históricas, Franz e Dick não são sujeitos a um processo de assimilação; mantêm sim a sua identidade nacional, colaborando em causas que se entendia ultrapassarem os desígnios portugueses: a luta contra os infiéis ou os descobrimentos marítimos.⁷ O desenho de Zipriti e a sua intervenção na história deixam, sem dúvida, marcas de racismo na novela, que são destacadas por Lindeza Diogo (1994: 101) e, mais severamente ainda, por Teixeira Araújo, que considera a presença da menina preta como “uma marca xenófoba em relação aos negros” (2008:154). E há valores do ideário oficial, marcas da propaganda do regime, que se insinuam nos meandros de muitas das aventuras.⁸ A verdade é que nenhum discurso pode ser isolado do tempo em que é produzido: a representação de raças na literatura infanto-juvenil internacional da época raramente se furta a estereótipos,⁹ a ficção histórica nunca é ideologicamente inócua.

De uma perspectiva pedagógico-educativa, é certo que a *História de Dona Redonda e da sua gente* coloca hoje questões várias, que passam pelos perfis de Zipriti e de Bonda (o cozinheiro negro), pela configuração de *gender* – sobretudo no que se refere ao grupo de crianças –, pela intolerância religiosa (anti-islâmica), ou até por uma ideologia de clara matriz estadonovista que, não sendo frontalmente catequizada, subjaz, por exemplo, à concepção das aventuras históricas, à diabolização do progresso (veja-se a visita à Montanha dos Monstros) e ao aliciamento dos meninos à vida chegada à terra, à natureza e à sua magia.¹⁰ Mas já de uma perspectiva filológica, *História de Dona Redonda e da sua gente* constitui um marco na história da literatura portuguesa para crianças, que, até então, tinha mantido o maravilhoso dentro dos muros do conto maravilhoso (popular ou de autor), e que, fora desses muros (e até dentro deles), continuava apegada a uma tradição iluminista fortemente instrutiva e moralizante.

Bibliografia

- Almeida, Virginia de Castro e Almeida (1989), *História de Dona Redonda e da sua gente*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- ____ (1942), *História de Dona Redonda e da sua gente*, Lisboa, Livraria Clássica.
- ____ (1907), *Em pleno azul*, Lisboa, Livraria Clássica.

⁷ A preservação da diversidade cultural na novela é observável, inclusivamente, em termos de referências musicais. Enquanto Zipriti, por exemplo, canta as suas canções africanas, Dona Makula trauteia a canção popular inglesa *Two lovely black eyes* e Franz uma “modinha” vienense, *Oh du lieber Augustin*.

⁸ Veja-se um exemplo. Quando Chico ouve os soldados de D. Afonso Henriques gritarem por Portugal, Chico fica à espera de ouvir “Quem manda?” e, instintivamente, exclama “Salazar! Salazar! Salazar!” (Almeida, 1989: 23s). Transportado para um outro contexto histórico, Chico revive os gritos de exaltação patriótica da Legião Portuguesa e da Mocidade Portuguesa: “Quem vive!” “Portugal! Portugal! Portugal!” “Quem manda?” “Salazar! Salazar! Salazar!”.

⁹ Recorde-se, a título de exemplo, a representação dos negros em textos canónicos da literatura infanto-juvenil internacional da época, como *Tintin au Congo* (1931) de Hergé, ou *Here comes Noddy again* (1951) de Enid Blyton.

¹⁰ Se tivermos em conta as cautelas de Salazar quanto à industrialização e o seu conservadorismo “agrário”, mais ainda, o discurso oficial sobre os benefícios da ruralidade e a valorização da cultura popular (vd. Amaral, 1994: 889-892; Melo, 2001: 44 -50), compreende-se que as enormes reservas de Dona Redonda (mais que de Dona Maluka) face à tecnicização do mundo e o seu refúgio na natureza e na tradição estariam conformes à “cartilha”. De uma perspectiva estético-literária, todavia, há que ter em conta o jogo intertextual da novela com o conto maravilhoso, no qual a natureza se impõe como espaço privilegiado de encontro com a magia, com o sobrenatural. Na sua qualidade de autora de “histórias da carochinha”, Dona Redonda compreende-se nesse espaço e abre-o às crianças, com a ajuda de Dona Maluka, a artista que faz bonecos.

- Amaral, Luciano (1994), “Portugal e o passado: política agrária, grupos de pressão e evolução da agricultura portuguesa durante o Estado Novo (1950-1973)”, in: *Análise Social*, vol. XXIX (128), 4.º, 889-906.
- Araújo, Manuel António Teixeira (2008), *A emancipação da literatura infantil*, Porto, Campo das Letras.
- Barreto, António Garcia (2002), *Dicionário de literatura infantil portuguesa*, Porto, Campo das Letras.
- Beja, Filomena Marona (2006), *A duração dos crepúsculos*, Lisboa, D. Quixote.
- Castro, Fernanda de (1932), *O Estrangeiro e o Portuguesinho*, in: F.C., *O tesouro da casa amarela*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.
- Diogo, Américo A. (1994), *Literatura Infantil. História e teoria, interpretação*, Porto, Porto Editora.
- Direcção Geral dos Serviços de Censura (1950), *Instruções sobre literatura infantil*, Lisboa, Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.
- França, José Augusto (1985), *A arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Venda Nova, Bertrand.
- Leal, Ivone (2005), “Virgínia de Castro e Almeida”, in: Castro, Zilda Osório de / Esteves, João (dir.), in: *Dicionário no feminino (séculos XIX e XX)*, Lisboa, Livros Horizonte, 883-885.
- Lemos, Esther de (1995), “Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, vol. 1., 1075-1079.
- ____ (1995a), “Virgínia de Castro e Almeida”, in: *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, vol. 1, 172s.
- Melo, Daniel (2001), *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Pereira, Sara Marques (2005), “Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro”, in: Castro, Zilda Osório de / Esteves, João (dir.), *Dicionário no feminino (séculos XIX e XX)*, Lisboa: Livros Horizonte, 670s.
- Ribeiro, António Manuel (1994), “Ficção histórica infanto-juvenil no Estado Novo. Collecção ‘Pátria’ de Virgínia de Castro e Almeida (1936-1946)”, in: *Revista de História das Ideias*, vol. 16, 161-192.
- Vidigal, Luís (2003), “Virgínia de Castro e Almeida”, in: Nóva, António (dir.), *Dicionário de educadores portugueses*, Porto, Asa, 74-76.
- Vieira, Joaquim (2008), *Mocidade Portuguesa*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

A tradução da literatura juvenil: uma componente imprescindível do diálogo intercultural

MARIA AMÉLIA CRUZ

A tradução de livros é importante porque contribui para o entendimento entre os povos, porque o trabalho de tradutoras e tradutores nos dá a conhecer espaços culturais que nos são alheios, porque alargamos os nossos horizontes, porque a nossa literatura sem o *novo*, o *estranho* seria muito mais pobre.¹

Há algum tempo que tenho vindo a questionar-me sobre o papel que a tradução pode vir a desempenhar no mundo global em que hoje nos movemos, como meio privilegiado de mediação entre os povos e como base de entendimento no diálogo intercultural. Penso que, neste sentido, adquire importância relevante a tradução do texto literário, muito especialmente a do texto literário juvenil, como meio de dar a conhecer a um público jovem e, por conseguinte, numa fase ainda precoce de aquisição de conhecimentos e valores, o universo geográfico, social e cultural a que pertencem todos aqueles que, de algum modo, lhe são ‘estranhos’.

Tendo em conta o tema em questão, há um conceito central que pretendo aqui analisar, ainda que muito sucintamente: o conceito de ‘tradução’, um conceito plural de grande complexidade, cujo sentido adquiriu novos significados sobretudo a partir de meados do século XX. Além disso, porque a minha reflexão incidirá sobre o papel da tradução da literatura juvenil, há ainda um outro aspecto que não pode ser ignorado e que tem a ver com o que se entende por ‘literatura juvenil’. A abordagem destes dois conceitos com vista à sua delimitação e definição exigiria um trabalho reflexivo de grande fôlego que se estenderia muito para lá do âmbito desta comunicação. No entanto, dada a centralidade que ocupam relativamente ao tema que propus desenvolver, não deixarei de apresentar algumas considerações relativamente aos mesmos, de forma a explicitar em que sentido ou sentidos serão aqui utilizados.

Finalmente, com base na análise da obra *Die Zeit der Schlafenden Hunde / O Tempo dos Cães Adormecidos* (2005), de Mirjam Pressler, conhecida escritora e tradutora alemã, procurarei tirar algumas ilações relativamente ao papel que a tradução da literatura juvenil poderá vir a desempenhar na formação dos jovens de hoje, preparando-os para uma convivência intercultural harmoniosa, baseada em relações dialógicas de entendimento e respeito mútuos.

O conceito de ‘tradução’

O conceito de ‘tradução’ tem vindo a mudar ao longo dos tempos, mas foi sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX que se assistiu a um aumento crescente

¹ “Das Übersetzen von Büchern ist wichtig, weil es der Völkerverständigung dient, weil wir durch die Arbeit von ÜbersetzerInnen fremde Kulturkreise kennen lernen, weil wir unseren Horizont erweitern, weil unsere Literatur ohne das Neue, Fremde um vieles ärmer wäre.” Pressler, Mirjam (1999: 221)

Todas as traduções são da responsabilidade da autora.

do interesse pela teoria e prática da tradução, o que levou à consolidação dos Estudos de Tradução como disciplina autónoma.

Tradicionalmente a tradução era entendida como um processo de transferência de um texto de uma língua (a língua de origem) para outra (a língua alvo), um processo no qual o 'tradutor', como mediador, desempenhou sempre um papel importante. Foi neste sentido que, desde a antiguidade até inícios do século XX, a tradução esteve sobretudo associada à literatura e que os estudos teóricos sobre a tradução eram feitos dentro das áreas da retórica, da teoria da literatura e da filosofia.

Contudo, há algumas décadas que a tradução começou a ser entendida num sentido mais amplo, com muitos investigadores a estudarem-na sob diferentes pontos de vista, pois, como refere Susan Bassnett (2003: 3): "Com tanta energia direccionada para uma investigação mais aprofundada do fenómeno da tradução, é evidente que tais desenvolvimentos não sejam homogéneos e que se configurem em diferentes correntes e tendências."

De entre os muitos autores que se têm interessado pelo seu estudo, salientarei Roman Jakobson (2009: 114), com a sua concepção inovadora '*transmutation*', um processo tradutório que define como sendo 'a interpretação de signos verbais através de signos de sistemas não verbais'.

É neste sentido que muitas disciplinas das humanidades começam a usar a tradução como método de análise dos seus objectos de investigação; assim, uma pintura, uma peça musical, uma fotografia, um filme passam a ser entendidos como 'textos' que podem ser lidos e interpretados e cujo significado pode ser sempre 'traduzido' para diferentes sistemas sógnicos.

No entanto, o conceito de 'tradução' continuou a evoluir no sentido de uma maior abrangência do seu significado, centrando-se hoje o debate teórico especialmente em torno do conceito de 'tradução cultural'. Como refere Susan Bassnett (2003: 9):

Hoje em dia a mobilidade dos povos em todo o mundo reflecte o próprio processo de tradução, pois a tradução não é somente a transferência de textos de uma língua para outra – ela é hoje correctamente vista como um processo de negociação entre textos e entre culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transacções mediadas pela figura do tradutor.

Em suma, a tradução é hoje entendida, por muitos autores, como um processo dinâmico de transferência de significados não apenas entre textos ou entre sistemas sógnicos diferentes, mas também entre outros produtos e fenómenos culturais. Neste processo, defende Doris Bachmann-Medick (2009: 239):

As categorias da tradução literária centradas no texto que nos são familiares, tais como Original, Equivalência, "Fidelidade" têm sido, assim, crescentemente completadas ou mesmo substituídas por novas categorias centrais da tradução cultural, tais como Representação e Transformação Culturais, Estranheza e Alteridade, Deslocalização, Diferenças Culturais e Poder.²

² "Die vertrauten textzentrierten Kategorien literarischer Übersetzung wie Original, Äquivalenz, 'Treue' sind dabei zunehmend ergänzt oder gar ersetzt worden durch neue Leitkategorien kultureller Übersetzung wie kulturelle Repräsentation und Transformation, Fremdheit und Alterität, Deplatzierung, kulturelle Differenzen und Macht."

O conceito de 'literatura infanto-juvenil'

No que respeita ao conceito de 'literatura infanto-juvenil', há que ter em conta, antes de mais, que, quando se fala em literatura para crianças e jovens, se está perante um campo da literatura que, não só tem várias designações, quer em português ('literatura para crianças', 'literatura juvenil', 'literatura infanto-juvenil', 'literatura para a infância e a juventude', 'literatura infantil e juvenil'), quer em alemão (Kinderliteratur, Literatur für Kinder und Jugendliche, Kinder- und Jugendliteratur, Kinder- und Jugendbücher), como compreende uma grande diversidade de tipos de textos, sobre temas diversificados, produzidos em diferentes épocas, com objectivos diferentes e dirigidos a diferentes destinatários (Ewers, 2008; Blockeel, 2001).

Como afirma Hans-Heino Ewers (2008: 15):

Na literatura infanto-juvenil não lidamos com um campo de estudo claramente delimitado, mas com uma pluralidade, um grupo de áreas culturais que, de facto, em larga medida se sobrepõem, embora apresentem sempre diferentes contornos. A cada uma destas áreas corresponde uma definição própria.³

Cientes das dificuldades que esta situação acarreta, autores como Ewers (2008), Carsten Gansel (2010), entre outros, propõem que os textos que se integram na literatura infanto-juvenil se definam segundo determinados critérios. De entre esses critérios, o que me pareceu mais eficaz como ponto de partida para organização de qualquer *corpus* de análise é o que define este campo da literatura como o conjunto de textos ficcionais ou não ficcionais, escritos especificamente para crianças e/ou jovens, pois só nesse caso é possível identificar o grupo de textos que está a ser referido, uma vez que se dispõe da declaração do autor de que a obra que compõe se trata, de facto, de um texto destinado a crianças e/ou jovens.

Como objecto de análise da presente comunicação escolhi uma obra que se insere precisamente neste grupo de textos, ou seja um texto de ficção escrito especificamente para jovens. Trata-se do romance juvenil *Die Zeit der schlafenden Hunde* (2005), de Mirjam Pressler.

A tradução no âmbito da literatura infanto-juvenil

Antes de passar a apresentar algumas considerações no que respeita ao papel da tradução no âmbito da literatura infanto-juvenil, importa salientar a vertente comunicativa que caracteriza esta área da literatura, baseando-me nas propostas de autores como Hans-Heino Ewers (2008, 2009) para quem a teoria literária em geral e, muito concretamente, a teoria literária juvenil não deve ser reduzida a uma teoria textual mas também compreendida como uma teoria da comunicação. Segundo o autor (*Idem*: 94):

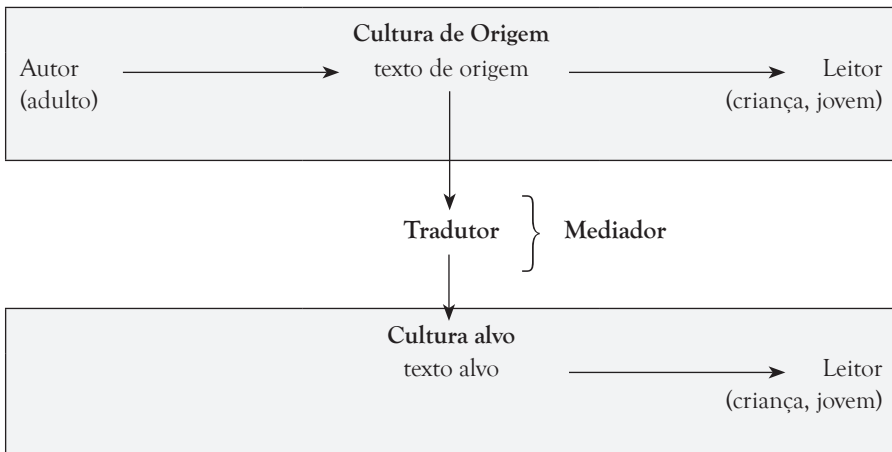
Podemos falar de comunicação literária infanto-juvenil sempre que um emissor e/ou remetente torna claro que as crianças e jovens são os receptores e/ou destinatários da sua mensagem literária. O êxito da comunicação depende de os leitores pretendidos (conseguirem) captar, efectivamente, a mensagem que lhes é destinada.⁴

³ "Wir haben es bei der Kinder- und Jugendliteratur nicht mit einem klar umgrenzten Gegenstandsfeld, sondern mit einer Mehrzahl, einer Gruppe kultureller Felder zu tun, die sich zwar in hohem Maße überlappen, doch jeweils verschiedene Ränder aufweisen. Jedem dieser Felder entspricht eine eigene Definition."

⁴ "Von einer kinder- und jugendliterarischen Kommunikation kann gesprochen werden, wenn ein

Por sua vez, Emer O'Sullivan (2005) considera que o que caracteriza a literatura infanto-juvenil é essencialmente a comunicação assimétrica entre os interlocutores envolvidos, comunicação essa que está na base das principais diferenças entre a literatura para crianças e jovens e a literatura para adultos. Diz-nos a autora que (2005: 14): “the principles of communication between the adult author and the child reader are unequal in terms of their command of language, their experience of the world, and their positions in society, an inequality that decreases in the course of young reader’s development.” O’Sullivan é ainda de opinião que esta assimetria (que não tem que ser necessariamente considerada negativa) não apenas determina o *status* da literatura infanto-juvenil no polissistema literário em geral, mas também todos os aspectos relacionados com a sua transferência através das fronteiras linguísticas.

Com base nas ideias defendidas por O’Sullivan (2005, 2006) e Hans-Heino Ewers (2008, 2009) no que respeita à vertente comunicativa que caracteriza a literatura infanto-juvenil, passo a apresentar um modelo que representa, ainda que de forma incipiente, o modo como opera a tradução cultural nesta área da literatura:



Trata-se de uma representação esquemática, na qual foram apenas tidos em conta os seguintes pressupostos teóricos básicos:

- A comunicação assimétrica, que caracteriza a literatura infanto-juvenil, tanto na cultura de origem – entre o autor e o leitor jovem – como na cultura alvo – entre o tradutor e o outro leitor jovem;
- O papel do tradutor no processo de transferência do texto da cultura de origem para a cultura alvo, como (co)-autor do texto alvo e como mediador entre as duas culturas.

Sender bzw. ein Adressant Kinder und Jugendliche zum Empfänger bzw. Adressaten seiner literarischen Botschaft erklärt. Deren Gelingen hängt davon ab, ob die intendierten Leser die ihnen zuge dachte Botschaft tatsächlich auch empfangen (können)."

A tradução do romance juvenil *Die Zeit der schlafenden Hunde*, de Mirjam Pressler, como um lugar de encontro com o ‘Outro’.

Breve resumo do romance

Justifica-se que inicie este ponto com a apresentação de um breve resumo do romance *Die Zeit der schlafenden Hunde* – um romance no qual Mirjam Pressler nos conta a história de uma jovem adolescente, Johanna Riemenschneider, que, numa viagem da escola a Israel, se vê inesperadamente confrontada com o lado negro da sua família. De facto, a jovem conhece aí alguém que lhe revela que o avô havia colaborado com o regime nazi e que, tirando proveito disso, conseguira adquirir, a um preço muito baixo, a empresa e a casa que antes haviam pertencido a uma abastada família judia.

De regresso a casa, a jovem atravessa um período de grande perplexidade, sofrimento e conflito interior, o que vem afectar a sua relação com os outros, com o mundo que a rodeia e consigo própria.

O encontro com o ‘outro’ / o ‘estranho’ no contexto do romance

O encontro com o ‘outro’/o ‘estranho’ insere-se nas experiências diárias das crianças e jovens dos nossos dias. Como afirmam Petra Bükér e Clemens Klammer (2003: 7):

(...) a dinâmica acelerada de uma evolução para sociedades globalizadas, pluriformes e individualizadas coloca grandes desafios a cada indivíduo, para que possa orientar-se no meio delas e desenvolver um adequado ‘contacto com o Estranho, o Outro’.⁵

Embora os conceitos do ‘outro’ e do ‘estranho’ surjam por vezes como sinónimos, eles serão aqui empregues em sentidos distintos, pois sabemos, mesmo empiricamente, que aquilo que consideramos ser o ‘outro’ nem sempre nos surge ‘estranho’. Sobre isso, esclarecem os autores atrás mencionados que

a questão de a Alteridade se poder transformar em Estranheza decide-se num processo de percepção, explicação e interpretação, no decurso do qual o Outro é posto em contacto com o Próprio. Algo que é ‘próprio e familiar’ é colocado em oposição a algo que é ‘outro e estranho’.⁶

No contexto do romance *Die Zeit der schlafenden Hunde*, a personagem principal, Johanna Riemenschneider, vê-se confrontada com uma representação especial de ‘estranheza’ – o passado do seu avô – o qual está intimamente ligado ao passado do seu próprio país.

Antes da viagem a Israel, Johanna vivia num mundo no qual confiava e que abarcava o seu país (a Alemanha), a sua cidade, a sua família, os seus amigos. Contudo, durante a sua estadia naquele ‘outro/estranho’ país (Israel), ela descobre que o ‘estranho’ afinal não estava longe, mas em casa, no seu próprio país e na sua própria família. É então que esse seu mundo se desmorona e tudo o que aí existe subitamente se lhe torna estranho.

⁵ “(...)die beschleunigte Dynamik der Entwicklung hin zu globalisierten, pluriformen und individualisierten Gesellschaften stellt hohe Anforderungen an den einzelnen, sich unter diesen zurechtzufinden und einen angemessenen ‚Umgang mit dem Fremden, dem Anderen‘ zu entwickeln.”

⁶ “die Frage, ob aus Andersheit Fremdheit wird, entscheidet sich in einem Prozess des Wahrnehmens, Deutens und Interpretierens, in dessen Verlauf das Andere in Beziehung zum Eigenen gesetzt wird. Etwas, das ‚eigen und vertraut‘ ist, wird in Opposition gesetzt zu etwas, ‚das anders und fremd‘ ist.” (*Idem*: 8)

É muito penoso o caminho percorrido por Johanna na procura da verdade sobre o passado da sua família, um caminho que a leva afinal ao encontro de si própria. No romance, diz-nos a jovem:

“Não sou culpada do que se passou muito antes de eu ter nascido, há cinquenta e sete anos, quase uma eternidade, é o que é.” (...). “Eles têm de aceitar que eu sou uma outra pessoa, uma pessoa autónoma e não apenas a neta de Erhard Riemenschneider.”⁷

A tradução do romance na construção do diálogo intercultural

Como já foi dito, escolhi o romance *Die Zeit der schlafenden Hunde*, de Mirjam Pressler, com o objectivo de mostrar em que medida a tradução da literatura juvenil pode dar um importante contributo para a construção do diálogo intercultural.

Primeiro que tudo, deverá dizer-se que se trata de um texto literário, em cuja tradução as questões de opção linguística e literária terão sempre que ser observadas. No entanto, se considerarmos que todo o texto literário é, por si próprio, um veículo portador de cultura, ao fazer-se a sua tradução interlinguística está a fazer-se simultaneamente a sua tradução cultural, pois, ao ser vertido de uma língua para outra, ele levará inevitavelmente consigo a dimensão cultural que lhe é inerente. Ocupar-me-ei aqui, no entanto, apenas, da ‘dimensão cultural’ da tradução desta obra, ou, mais concretamente, da transferência de determinados elementos culturais nela contidos, como são as representações de alteridade e/ou de identidade.

Perguntar-se-á então: em que medida a tradução desta obra pode contribuir para a construção do diálogo intercultural? – Primeiro que tudo, importa dizer que o texto traduzido (o texto alvo) pode ser duplamente encarado como um lugar de encontro com o ‘outro’/ ‘o estranho’ para os jovens leitores de outra cultura (cultura alvo), uma vez que:

– através do contacto com o ‘texto alvo’ ficam a conhecer uma obra literária produzida para outros jovens (que eles, muitas vezes, vêem como ‘estranhos’);

– contactam com as representações do ‘outro’ presentes no ‘texto alvo’, sendo naturalmente levados a confrontá-las com as suas próprias, o que, em muitos casos, poderá contribuir para um melhor conhecimento e entendimento do ‘outro’.

No que respeita à tradução do romance juvenil em causa, ela poderá mostrar a jovens de outras culturas que os seus pares alemães levam uma vida, em muitos aspectos, semelhante à sua – com dificuldades e sucessos, sofrimento e alegria. A maior parte das suas representações do ‘outro/estranho’ não se distinguem muito das que eles próprios conhecem e vivenciam no seu dia-a-dia: outras gentes, outros países, outros hábitos e costumes.

Contudo, o tema central do romance é o confronto de uma jovem alemã com uma representação do ‘estranho’, que é, por si, estranha a jovens de outras culturas. De facto, muitos destes, por certo, já ouviram falar do regime nazi, na escola, ou através de livros e filmes, mas esse conhecimento pode também, em muitos casos, ter levado a que ficassem com uma opinião deturpada sobre o povo alemão em geral.

A tradução deste romance, em que a questão do nazismo é tratada de uma forma aberta e corajosa – o tema central é a história de uma jovem da ‘terceira geração’, que tem de passar por muitas vicissitudes por causa de um passado no qual ela nem sequer

⁷ “Ich bin nicht schuld an dem, was lange vor meiner Geburt passiert ist, siebenundfünfzig Jahre ist es her, eine halbe Ewigkeit, so weit ist es.“ E acrescenta mais adiante: Sie müssen akzeptieren, dass ich ein anderer Mensch bin, ein eigenständiger Mensch, nicht nur die Enkelin von Erhard Riemenschneider.”(2005: 6,7)

era ainda nascida – pode influenciar positivamente os jovens leitores de outras culturas. A tradução desta obra pode, de facto, contribuir para que se libertem de ideias falsas e estereotipadas e adquiram uma opinião diferente e mais objectiva relativamente aos alemães em geral, e à juventude alemã em particular. Este é um exemplo de como a tradução da literatura juvenil pode desempenhar um papel importante na construção de um diálogo intercultural, baseado no conhecimento, entendimento e aceitação do ‘outro’.

Bibliografia

- Bachmann-Medick, Doris (2009), *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Bassnett, Susan (2003), *Estudos de Tradução, Fundamentos de uma Disciplina*, tradução de Vivina de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Blockeel, Francesca (2001), *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Lisboa, Caminho, Coleção Universitária.
- Büker, Petra & Klammer, Clemens, (Hrsg.) (2003), *Das Fremde und das Andere – Interpretationen und didaktische Analysen zeitgenössischer Kinder- und Jugendbücher*, Weinheim und München, Juventa.
- Ewers, Hans-Heino (2009), *Fundamental Concepts of Children's Literature Research, Literary and Sociological Approaches*, New York and London, Routledge.
- _____ (2008), *Literatur für Kinder und Jugendliche – Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Gansel, Carsten (2010), *Moderne Kinder- und Jugendliteratur, Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, Berlin, Cornelsen Scriptor.
- Jakobson, Roman (2009), “On Linguistic Aspects of Translation”, in: Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 138-143.
- O’Sullivan, Emer (2006), “Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children’s Literature”, in: Lathey, Gillian (ed.), *The Translation of Children’s Literature, a Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters Ltd., 98-109.
- _____ (2005), *Comparative Children’s Literature*, London & New York, Routledge.
- Pressler, Mirjam (2005, 2003), *Die Zeit der schlafenden Hunde*, Weinheim-Basel, Verlagsguppe Beltz.
- _____ (1999), “Warum, wie und was ich übersetze – Überlegungen zum Übersetzen von Kinder- und Jugendbüchern aus dem Hebräischen und Niederländischen“, in: *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*, Raecke, Renate (Hrsg.), München, Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 221-227.

Infância e escrita em dois contos de Irene Lisboa e Raduan Nassar

ANA MARIA DELGADO

1955 – Uma escritora portuguesa pouco conhecida, que ainda há bem pouco tempo assinava as suas publicações com um pseudónimo masculino para proteger o teor autobiográfico desses textos, publica o segundo livro para crianças e jovens, *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*. Tem 63 anos e o conto inaugural da colectânea de “historietas”, como as designa, intitula-se “As aventuras de Rosalina” e narra um dia especial na vida da menina a quem a mãe mandara fazer um recado “ali tão perto” (Lisboa, 2000: 25).¹

1961 – Um jovem brasileiro de origem libanesa “à procura de uma escrita” (Lemos, 2003: 81-112) escreve o seu primeiro texto, que só virá a publicar em 1994, no final de uma fulgurante carreira literária. Fulgurante e algo breve, já que constituída, como ele próprio diz, por “livro e meio”. Esse texto inaugural intitula-se “Menina a caminho” e narra a travessia iniciática de uma menina sem nome por uma pequena cidade do interior do Estado de S. Paulo, durante a qual encontra personagens-tipo da imigração brasileira, traçando as “fronteiras perdidas” de um “Mediterrâneo caboclo”. (*Idem, ibidem, passim*)

A escritora, tê-lo-ão adivinhado, é Irene Lisboa, o escritor é Raduan Nassar. Escrevendo estes contos com uma diferença de seis anos mas a grande distância geográfica e em contextos quer pessoais quer sociais diversos, surpreenderão as semelhanças dos dois textos. A protagonista de Irene Lisboa, Rosalina, e a “menina a caminho” de Raduan Nassar, personagem sem nome, têm aproximadamente a mesma idade, crianças quase a entrar na adolescência. Ambas crescem num ambiente rural. E ambas descobrem, num dia de aventuras ou encontros vários, o corpo e a sensualidade ou a sexualidade. Mais, em ambos os escritores a passagem da infância à adolescência retratada nestes textos está ligada à descoberta da escrita. Será meu propósito mostrar como essa passagem inaugura o processo da escrita nos dois casos. Finalmente, questionaremos estes contos no contexto da literatura infanto-juvenil na tradição literária europeia, reflectindo sobre elementos do género eventualmente desenvolvidos em variação nos dois contos que ajudem a compreender a problemática de cada um deles.

Quando escreve *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma*, Irene Lisboa tem já sete livros publicados, quase todos com o pseudónimo de João Falco, entre eles a novela *Começa uma vida*, de 1940. Neste último retrata a sua infância, terminando a narrativa, feita da perspectiva da idade adulta, exactamente na passagem para a adolescência. Retomará essa revisitação em 1956 com *Voltar atrás para quê?*, livro no qual evoca o período difícil que passa em casa do pai e da madrastra entre os treze e os dezoito anos. Foram tempos muito traumáticos para a autora, a que ela repetidamente sente necessidade de regressar, transformando-os através da escrita. Entre os dois livros, *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* retoma o tema da infância e juventude, com a intenção de divertir

¹ Todas as indicações de página no ensaio se referem a esta edição.

e entreter o público dos mais pequenos.² As referências fortemente autobiográficas, não imediatamente visíveis numa primeira leitura, são referidas por Paula Morão: estas histórias “são relatos de sonhos de uma rapariguita atormentada por medos nocturnos ou tentando escapar ao que a cerca, criando um outro mundo, melhor que o das ‘más mulheres’ a que se vê sujeita; nela se pode facilmente reconhecer a menina que protagoniza *Começa uma vida* e *Voltar atrás para quê?*, tão flagrantes são as semelhanças”.³

Podemos acompanhar, comparando o texto de “As aventuras de Rosalina” com os dois livros atrás citados, como a emergência do mundo da escrita coincide na vida de Irene Lisboa com o início da adolescência.⁴ Em *Começa uma vida*, a narradora conta como foi o médico de família quem mudou a vida dela e da irmã, receitando-lhes “ares de praia”. (Lisboa, 1993: 71)⁵ Foi nesse Verão que o pai da narradora conheceu uma jovem quase da idade da filha. Ao mesmo tempo que a adolescente frequenta o colégio inglês, faz as primeiras amigas e se sente rodeada de novidade e capaz de se libertar de “velhos recintos e hábitos” (p. 74), o pai começa uma relação que se revelará funesta para a filha: “Eu começava a gozar uma espécie de emancipação e o meu pai encetava mais uma das suas mancebias. Esta, porém, anunciava-se laboriosa e absorvente, de um estilo diferente das anteriores.” (p. 74) Assim, quando a jovem começava a despertar para uma nova vida, e eventualmente a libertar-se das velhas feridas e do estigma de ter pais incógnitos e nunca ter conhecido a mãe, eis que se vê privada da madrinha que lhe tinha feito as vezes de mãe e mergulhada num quotidiano em que é “rebaixada e desorientada, sem o amor de ninguém” (p. 80). O pai acaba por trazer para casa a jovem amante e a mãe dela, mulher mesquinha e interesseira, que transformam a vida da narradora num inferno. Esta nova rejeição, dentro daquela que tinha sido até aí a sua própria casa, dá-se no momento decisivo de passagem para a adolescência: “Foram dois anos em que troquei a pele de criança pela de mulher, mas sem as demoras e as curiosidades graciosas e veladas das raparigas das outras famílias.” (p. 80)

Assim termina o texto de *Começa uma vida*, retomado dezasseis anos mais tarde em *Voltar atrás para quê?* (1956), para reencontrar a protagonista na mesma altura em que a tínhamos deixado: “Ainda nem os treze anos completara!”. (Lisboa, 1994: 22)⁶ A situação insustentável que passa a viver dentro de casa do pai, com as duas mulheres a intrigar contra ela e a envenenar-lhe a existência, com o objectivo de conseguirem que o pai a deserdesse, vai transformá-la profundamente: “Por razões confusas, idade, desamparo, saberia ela já bem por quê? entrou a andar fugida. À laia de pássaro ou de animal bravo. Antes como um ser feliz e desgraçado, tudo a um tempo.” (p. 22) Quase inevitavelmente, os livros e a imaginação passam a ser o seu refúgio, bem como os passeios para fora da quinta, em que se sente livre: “Passou a viver e a alimentar-se da sua própria imaginação” (p. 27).

A menina de treze anos vive fora de casa, com os bichos e a natureza, a vida afectiva que lhe negam dentro da casa paterna: “O amor dos gatos e dos cães e até o dos bichos

² Cf. Morão, Paula, “Histórias para maiores e mais pequenos se entreterem”, in: *O essencial sobre Irene Lisboa*. Lisboa: INCM, 1985.

³ Também Óscar Lopes refere a inspiração biográfica do volume de contos para a juventude: vd. Lopes, Óscar, “Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, in: *Voltar a Irene Lisboa. Colóquio Letras*, n.º 131, Janeiro-Março 1994, 11.

⁴ Vd. Lopes, Óscar, *op. cit.*, 11: “a protagonista conheceu o seu éden rural precisamente nos anos em que se descobriu, se intimizou, escrevendo as suas primeiras poesias, iniciando o seu primeiro diário (coisas depois perdidas), descobrindo segredos do próprio corpo no seu quarto de reclusão, entregando-se ao ‘prazer da tristeza’, cismando sozinha fantasias, escapando à sanha paterna nos ramos ou sob as franças baixas de árvores tão amadas”.

⁵ Todas as indicações de página no ensaio se referem a esta edição.

⁶ Todas as indicações de página no ensaio se referem a esta edição.

da capoeira ocupavam-na muito. Entretinham-na durante aqueles longos dias, ociosos e vadios, que eram os seus.” (p. 32). A jovem adolescente deixou de estudar, e o pai esqueceu-se completamente da sua existência: “Dois anos, dois anos apenas, ela assim passou, seguidos mas tão incompletos. Tão longos, tão cheios e tão vazios! Lembrados como nenhuns outros da sua vida.” (p. 33). Assim se vai familiarizando com a natureza e com as flores como se fossem as amigas que lhe faltam e com quem se pode identificar, porque crescem como ela sem nenhum apoio:

as rosas-chá e as flores de beladona, os bons-dias e as boas-noites, a lúcia-lima, a baunilha e as papoilas-da-india... que cresciam sem trato num pequeno jardim traseiro da casa e nos mirantes descuidados da quinta [...]. Para ela, as flores tinham romances, uma vida íntima [...] as flores e também os pássaros, as estrelas... Um dos seus gostos, quando ninguém a via, consistia em se deitar no chão, de olhos para o céu, como se o estivesse bebendo. E tudo isto lhe era permitido, enfim, porque vivia ao deus-dará, abandonada, e era tida como um ser vicioso e desprezível. (p. 33)

Ora há um passo em *Voltar atrás para quê?* que gostaria de destacar como texto inaugural paralelo de “As aventuras de Rosalina”, pois a passagem da infância para a adolescência aparece em clara ligação com a descoberta de um mundo novo, que virá a ser o mundo – de algum modo redentor – da escrita:

Certa manhã, seria domingo, dia de festa? Ela saiu para a estrada e da estrada, com aquela impressão de liberdade furtiva e aguda que lhe entrava no corpo, posto o pé fora da quinta, achou o campo maravilhoso. Nunca lhe parecera e nunca mais lhe pareceu tão radioso o ar, tão linda a floração campestre, tanta novidade em tudo, como naquela ocasião. Lembrando-se de tão especial sensação ou surpresa, põe naquela data, que foi a dos seus treze anos iniciados, uma ideia de eclosão nítida da vida ou do mundo. (p. 27)

Em “As Aventuras de Rosalina”, a protagonista vai fazer um recado à mãe e tem de atravessar a praia. De tal maneira se encanta com o sol, o mar e a areia, que perde a noção do tempo e passa o dia todo na praia, só regressando a casa quando é já noite fechada e a mãe a procurava, muito aflita. Rosalina terá aproximadamente a mesma idade da protagonista de *Começa uma vida*, e tal como ela é uma menina solitária e sonhadora. Só assim se explica a relação que estabelece com a praia e o mar, ouvindo uma voz que a chama repetidamente. Esta voz é a voz da natureza, que diz “Anda cá, menina.” (p. 23). Rosalina pensa que a voz vem das ervas, nas dunas, e depois do mar. Entrega-se a uma vivência de sensualidade na praia, sentindo o corpo: “À borda do mar de pés descalços, é que era gozar.” (p. 23), “Pôs-se a cantarolar e enterrou os braços na areia. Estava tão quente! Até escaldava.” (p. 23). O apelo que lhe fazem, é a realidade estival que lho faz, mas em coincidência com o que, ao mesmo tempo, descobre de si própria. O que Rosalina descobre neste dia de Verão é não só o fascínio da praia que apela aos seus sentidos, mas a sua própria sensualidade e o seu corpo de quase adolescente, que reage ao chamamento da vida.

O conto inaugural de *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* parece corresponder ao dia de festa descrito no romance autobiográfico em que fala de “uma ideia de eclosão nítida da vida ou do mundo”. Um dia inteiro descrito em três páginas como luz e cores, até à vivência final do sol. Tudo é além disso fluido, lento ou veloz como num sonho. Esta eclosão pode ser interpretada como a transição da infância para a

adolescência e a descoberta simultânea do mundo da escrita. Irene Lisboa resume num poema de 1937 esta vocação programática que perdura muito para além da juventude: “Nova! Nova! Nova! Nova!”,⁷ vindo a reconhecer o valor da escrita e das palavras na sua vida quando, em 1956, afirma em *Voltar atrás para quê?*: “As suas mais preciosas jóias, que nunca poderá alienar nem perder, são, a bem dizer, palavras” (p. 89).

A própria vida é o assunto principal da obra de Irene Lisboa – pouco mais parece acontecer nesta obra feita sobretudo de recordações traumáticas do tempo da adolescência e da infância. Contudo, a colectânea de contos para a juventude *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* reflecte e contradiz ao mesmo tempo a claustrofobia e clausura das diversas formas da sociedade portuguesa da época – o que há de novo no que escreve, para além dos movimentos de alma do mundo interior da escritora, são os momentos luminosos da escrita.⁸ Luz que chega pela vivacidade da linguagem, pela espontaneidade da forma de comunicação, muito coloquial, e por uma vida que, sob o nosso olhar atento, mais uma vez começa, a da escritora Irene Lisboa, que no-la descreve em variação, desta vez simbolicamente nesse dia inaugural de exploração de um mundo exterior que enfeitiça Rosalina e faz com que descubra a sensualidade e o corpo, também ela “a caminho” da adolescência.

Irene Lisboa tinha já 63 anos quando, em 1955, escreveu “As aventuras de Rosalina”, e viria a morrer em Novembro de 1958, poucos dias antes do seu 66.º aniversário. Em termos de escrita, estava mais jovem do que nunca, “Nova! Nova! Nova! Nova!”, tal como desejara programática e existencialmente no poema de 1937 de *Outono havias de vir*.

Raduan Nassar tinha 26 anos quando, em 1961, escreveu “Menina a caminho”. Estudara Direito, Letras e Filosofia e fizera jornalismo. Em 1975, o romance *Lavoura Arcaica* traz-lhe prémios, elogios da crítica e consagração, e em 1978 publica a novela *Um copo de cólera*. Os dois livros foram escritos durante um período conturbado no Brasil, a ditadura militar, e tematizam a época na sua violência e valores, sem no entanto se incluírem na literatura comprometida típica desses anos. (Cf. Lemos, 2003) Inexplicavelmente para os seus leitores e para si próprio, como confessa numa entrevista, Nassar deixa de escrever após esses dois intensíssimos livros, e dedica-se à criação rural numa fazenda do Estado de S. Paulo. Chega mesmo a afirmar que “não há criação artística ou literária que se compare a uma criação de galinhas”, atribuindo mais tarde esta afirmação provocatória à sua alegada “falta de temperança”. E continua: “Se eu fosse um sujeito equilibrado, eu não teria tido a liberdade de fazer aquela afirmação. Só desequilibrados é que descobrem que este mundo não tem importância. O bom senso seria uma prisão.” À pergunta do entrevistador “Como é a sua vida hoje”, Nassar respondeu: “Hoje minha vida é fazer no âmbito da fazenda evidentemente, num espaço em constante transformação, o que não deixa de ser uma outra forma de escrever. Além disso, tem em comum com a literatura o fato de eu não saber porquê. Então, é fazer, fazer, fazer.” (Carvalho, 1996)⁹ Filho de emigrantes libaneses, Nassar como que regressa às origens da sua família e antepassados na escrita, em *Lavoura Arcaica*, e depois na sua opção de vida. A radicalidade das escolhas de Raduan Nassar e o entretecer do silêncio na sua vida e escrita é impressionante.

⁷ Vd. “Nova! Nova! Nova! Nova!”, *Outono havias de vir*, in: Lisboa, 1991: 296.

⁸ Já Violante Florêncio acentua no “Prefácio” a *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* esta característica da obra: “A maioria das vezes a acção é efeito de se olhar um espaço sedutor, para o que contribui o jogo de luz e sombra (...) A esta ‘claridade’, espalhada por todo o lado (...) associa-se a cor branca, que é predominante. O olhar vai-se tornando interior em função do brilho que recebe do exterior. E o brilho está em todo o lado, pelo que a cada página se encontram exemplos.” (p. 16).

⁹ <http://panorama-direitoliteratura.blogspot.com/2010/03/raduan-nassar-um-classico-moderno.html> (consulta em Abril de 2011).

O próprio escritor se pronuncia sobre esta sua radicalidade: “Às vezes em 50 páginas você pode dizer muito mais que em 10 livros. Depois, há muitos autores de um único livro que dizem tanta coisa!” (*Idem, ibidem*) Ele dirá ainda, pronunciando-se sobre a sua aproximação às vanguardas brasileiras da época, que estes movimentos “não conseguiram engolir um paralelepípedo lírico como eu”, mostrando a clara consciência que possui da irredutibilidade do seu “lirismo”. (Cf. Lemos, 2003)

O conto “Menina a caminho” marca o início da escrita de Raduan Nassar em 1961, embora só venha a ser publicado em 1994. O valor deste texto na obra de Nassar é inaugural, o autor procura uma perspectiva, um ponto de vista para a sua escrita. E vai encontrá-lo numa técnica próxima do cinema e do *behaviourismo*, através de um narrador que descreve o que vê, acompanhando, como uma máquina de filmar, a deambulação de uma menina sem nome pelas ruas de uma cidade do interior do Estado de S. Paulo. O título do conto, “Menina a caminho”, tanto se pode referir ao vaguear da menina pela cidade, como ao próprio movimento da perspectiva do narrador, que a acompanha como uma máquina de filmar, como até mesmo à evolução da própria escrita de Nassar, que ora se identifica com o narrador, ora com a menina que vai descobrindo aspectos da vida, do mundo e dos outros na pequena cidade, e no final do conto o seu próprio corpo. A personagem da menina fará assim a transição para as primeiras páginas de *Lavoura arcaica*, nas quais André, adolescente em revolta contra os valores estabelecidos e impostos pelo patriarca, o pai, fala da nudez do seu corpo e da inviolabilidade do seu quarto de pensão. André continua a menina em movimento, entre a infância e a adolescência, tal como a personagem masculina, Ele, de *Um copo de cólera*, é a continuação mais madura de André. A escrita de Nassar, no entanto, irá transformar-se na prosa lírica de *Lavoura arcaica* e abandonar o objectivismo da perspectiva narrativa de “Menina a caminho”.

Esta continuidade em permanente transformação que caracteriza a obra curta mas intensíssima de Nassar, bem como o tema da revolta contra a violência contida no patriarcado e outras formas de autoritarismo, tanto mais politicamente universais quanto não datadas nos textos do escritor, são as principais características que unem esta obra tão diversa na sua unidade. Também a técnica da construção circular é comum às três narrativas, nas quais o final de algum modo retoma e varia o início do texto. (Lemos, *op.cit.*)

É mérito de Maria José Cardoso Lemos ter mostrado o lugar de Raduan Nassar na literatura brasileira entre tradição e (pós) modernidade, relacionando o seu projecto ético-estético com o espaço rural natal do escritor, Pindorama, uma pequena cidade do Estado de S. Paulo (*Idem, ibidem*). É neste contexto que analisa “Menina a caminho” como variação, em registo de paródia, da representação do imigrante brasileiro no “espaço claustrofóbico e opressor de uma pequena cidade do interior” (*Idem, ibidem*). Nassar pretenderia neste seu primeiro texto “dar maior visibilidade ao rural” (*Idem, ibidem*), problematizando a antinomia rural / urbano (também litoral), visto o primeiro como “lugar de origem, tradição e pureza identitária” e o segundo como “lugar da modernização” (*Idem, ibidem*). Esta estudiosa vê na identidade inconclusa da menina a caminho uma possibilidade de quebrar barreiras e antinomias rígidas, tentando alargar o mundo fechado da pequena cidade do interior, ao mesmo tempo que a menina caminha da infância para a adolescência, tomando nota de personagens-tipo da sua cidade e tentando compreendê-las com o seu olhar ainda infantil e inocente (Cf. *Idem, ibidem*). Ela vai assim encontrar, no seu percurso ao acaso pela cidade, “o árabe, o crioulo, o espanhol, o caipira, o mulatinho, o cigano e (...) o italiano demente” (*Idem, ibidem*). Concluindo, Maria José Cardoso Lemos afirma que o conto “funciona também como a constatação da *realidade* de uma pequena cidade do Estado de S. Paulo que, com a imigração, torna-se

uma amostra do Mediterrâneo ainda arcaico, associado a uma cultura originária cabocla, ela também híbrida e primitiva” (*Idem, ibidem*).

Tanto quanto podemos seguir o texto até aqui, esta é a pequena “história” contida em “Menina a caminho”. Mas a história exterior é apenas um deambular da perspectiva, acompanhando o caminho da menina ao acaso pela cidade. Quero com isto dizer que a história “verdadeira” do texto se escreve – e isto é sempre assim em Nassar – mais do lado do silêncio do que da representação, da “história” contada. “Vinda de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua”. (Nassar, 2000: 11)¹⁰ Esta menina não tem nome, pertence a uma família modesta, estará no limiar da puberdade: o corpo é “magro feito um tubo”, o peito ainda liso, está modestamente vestida com um vestido caseiro, caminha descalça, e vê-se que a sua aparência e maneiras não são muito cuidadas. As tranças estão despenteadas, ela lambe, enquanto anda, os fios de manga à volta da boca, e tem o hábito de enfiar teimosamente o dedo no nariz. Ela é curiosa, “seus olhos piscam de fantasias” (p. 13), encanta-se com tudo o que possa prender a sua atenção na rua, arregala os olhos de espanto com o que vê, “repara”, é capaz de compaixão, deseja um gelado, reflecte, goza o cheiro gostoso a couro da selaria do seu Tio-Nilo, e quando este esboça para ela um sorriso, o coraçãozinho dela dança, fica aterrada com a aparição de seu Américo, e mantém até ao final da narrativa “os olhos sempre cheios de espanto” (p. 49).

Sendo a trama do conto feita sobretudo de silêncios e sugestões que apenas podemos conjecturar, é possível tentar contar a história de outra maneira, atendendo aos subentendidos e ao silêncio do texto: a menina sai de casa com um recado da mãe, ela vai levar um recado ao seu Américo. Não sabemos o que é este recado, mas quando a menina o começa a formular, já quase no final do conto, desencadeia uma terrível reacção em cadeia que vai desde a injúria e ameaça física do seu Américo à menina e à mãe, passando pela reacção histerica da mãe quando a menina chega a casa, até à cena de violência doméstica em que o pai, Zeca Cigano, espanca e chicoteia a mãe até ela sangrar.

Toda a deriva da menina pela cidade consiste em encontros vários com uma característica comum: tudo o que ela vê e ouve pelo caminho é do domínio da sexualidade, ou contém uma mensagem subliminar desse domínio. Assim, a narrativa mostra uma menina que caminha da infância para a adolescência e descobre o mundo dos adultos como eminentemente sexual. A sexualidade é a característica que liga todo o *puzzle* de encontros que ela tem, quer se trate de seres humanos, quer de animais – o cavalo, e o casal de cães que ficaram colados numa relação sexual e não conseguem desgrudar, provocando a compaixão da menina. Esta natureza sexual de tudo o que é humano e vivo estará no âmago das obras seguintes de Raduan Nassar, dando continuidade a este *récit* inaugural e iniciático de “Menina a caminho”. Tudo o que se problematiza no conto – as relações familiares e sociais, afectivas, a política, as relações de poder – todas estas coisas passam em primeiro lugar pela sua dimensão sexual e pelo corpo. A iniciação da menina na puberdade, preludiada pela descoberta de elementos sexuais em tudo o que vê à sua volta, terá o seu clímax na descoberta do próprio corpo, leia-se sexo, mesmo “sem compreender” (p. 49), no final do conto. O corpo e a sexualidade não aparecem coisificados, antes em profunda ligação com outros elementos do que nos torna humanos: a dimensão social, afectiva, a amizade, o amor, o namoro, a família. Mesmo quando se trata da sexualidade animal – o caso dos cães em cópula – a reacção da menina que se condói deles como que dá uma dimensão humana à animalidade.

O não-dito do conto será de natureza sexual e de grande violência: o recado da mãe da menina destinado ao seu Américo – “Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou

¹⁰ Todas as indicações de página no ensaio se referem a esta edição.

a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem” (p. 44) – desencadeia uma reacção extremamente violenta neste, injuriando e ameaçando a mãe e a menina – “puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe” (p. 44). A menina foge e chegando a casa conta à mãe, que desatina em altos gritos, “ferida na alma”: “Ele me ofendeu mais uma vez, ele me ofendeu mais uma vez, aquele canalha, ele me ofendeu mais uma vez...” (p. 44). A sexualidade que motiva todas estas reacções pertence naturalmente à ordem física, mas vai muito mais longe, atingindo e mostrando a alma dos seres humanos. O pai da menina, o Zeca Cigano – curiosamente só as figuras masculinas centrais têm nome... – volta exclusivamente contra a mulher a sua raiva e orgulho masculino ferido: “Quem te ofendeu?” pergunta ele, ao mesmo tempo que chicoteia a mulher e formula a verdadeira ofensa para ele: “Quem me ofendeu?” (p. 46), no texto designadas, no entanto, ambas como “falsa inquisição” (p. 46). Sem atender às súplicas da vizinha que implora piedade para a mulher, Zeca estanca os golpes de chicote ao ver a boca da mulher a sangrar. Então a menina observa o pai “de costas, as mãos na mureta, a cabeça tão caída que nem fosse a cabeça de um enforcado.” (p. 48). No final do texto a menina fecha-se no banheiro e, acocorando-se sobre o espelho da parede que deita no chão de cimento, “vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto.” (pp. 48-49). Esta descoberta do próprio corpo e prelúdio da descoberta da sexualidade marcam a transição da menina da infância para a adolescência e anunciam a personagem central de *Lavoura arcaica*.

A história do filho do seu Américo é objecto do falatório de toda a cidade, sobretudo na cena da barbearia em que é o tema central da fofoqueira, sem no entanto se desvendar o que se trata, até ao recado da mãe levado pela menina ao seu Américo. Esta trama silenciosa e invisível, tecida de sugestões e subentendidos, indecifrada no texto e por isso tanto mais central, contrasta poderosamente com a implacável perspectiva adoptada pelo narrador, a opção por seguir os vários palcos e cenários da pequena cidade com a visão de uma máquina de filmar a que nada escapa – vários grupos de rua, um entrever do interior de uma casa, uma outra menina tipo boneca de porcelana a caminho da escola, a barbearia, a escola, o sapateiro, a gelataria, o bar, a oficina do seleiro, finalmente o armazém de seu Américo, e depois o regresso a casa e a cena de violência doméstica, e a cena final da menina na casa de banho. A conclusão é, naturalmente, que ver ou mesmo ver em excesso não significa ver realmente, e que é necessário um outro tipo de visão para compreender as imagens. Raduan Nassar questiona e problematiza deste modo, aprofundando-a ao mostrar os seus limites, a própria técnica narrativa pela qual optou. Esta tensão constante do texto entre mostrar radical e impossibilidade de visão retrata a identidade sempre incompleta e híbrida de uma cidadezinha do interior brasileiro com os seus habitantes, imigrantes de “fronteiras culturais flutuantes” (Cf. Lemos, *op.cit.*), reconstruindo um Mediterrâneo caboclo. Ao mesmo tempo que retrata esta realidade, mostra os habitantes de diversas proveniências irmanados pela sua humanidade, que se revela no texto essencialmente passando pelo corpo e pela sexualidade. A menina a caminho, personagem central do conto, equivale ao autor muito jovem, que procura nesta narrativa inaugural e iniciática uma escrita, e a vai encontrar num processo de constante transformação. Os seus três livros têm uma qualidade e intensidade de linguagem absolutamente extraordinários, que faz deles “verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (*Idem, ibidem*) e, acrescentaríamos, da literatura em língua portuguesa.

Para terminar, gostaria de questionar os dois contos à luz da tradição do conto infanto-juvenil, já que ambos os textos acompanham um dia de uma menina no limiar da puberdade, que vai fazer um recado à mãe, e descobre a sensualidade / sexualidade. Esta ligação

com a tradição do conto infanto-juvenil é mais clara no caso de Irene Lisboa, já que *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* trabalha muito conscientemente essa tradição – veja-se, por exemplo, o conto “Sonhos – O da Gata Borrallheira” (p. 95). A menina que sai de casa para fazer um recado à mãe, na tradição do conto infanto-juvenil, é a Capuchinho Vermelho, talvez o conto – a par com a *Gata Borrallheira* – de que há mais versões, reescritas e adaptações ¹¹ (no cinema, cultura popular e até na publicidade; na literatura destacaria três belos contos de Angela Carter em *The Bloody Chamber*, de 1979, “The Werewolf”, “The Company of Wolves” e “Wolf-Alice”, todos de conteúdo feminista).

No entanto, as duas versões do conto, a de Charles Perrault, de 1697, e a versão de Jacob e Wilhelm Grimm, de 1812, são muito diferentes, embora façam ambas parte do processo de socialização das crianças, nomeadamente das meninas.¹² “Le petit chaperon rouge” é o único dos contos de Perrault que não tinha à época fixação escrita, e que acaba mal, com o lobo a devorar primeiro a avó, e depois a Capuchinho. Estes contos existiam na tradição oral, eram contados e não escritos, e Perrault desistiu, ao fixá-los numa primeira versão escrita, de lhes chamar “Contes de ma mère l’oye” ou “Contes de la cigogne”, porque a Academia Francesa considerava, em 1694, esses contos como “fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants” (Vd. Perrault, 1981: 25). A versão dos irmãos Grimm quer promover nas crianças a virtude da obediência, e apresenta um final feliz com um protector da menina, o lenhador que salva a avó e a Capuchinho do lobo mau. O final feliz implica que a Capuchinho não vai voltar a desobedecer à mãe, perder tempo a passear pela floresta, nem falar com desconhecidos.

A versão de Perrault não podia ser mais diferente: a finalidade é proteger a virgindade das meninas, já que era um bem a trazer para o matrimónio. Publicada em 1697, esta versão destinava-se ao público da corte de Versalhes, do Rei-Sol, Luís XIV. Este tempo era caracterizado pela coexistência de costumes libertinos e, contraditoriamente, de grande exigência de castidade feminina como requisito para o *mariage de raison* organizado pelos pais para vantagem social e financeira (Vd. Orenstein, 2004, *passim*). Nessa época de sedução era necessário proteger as meninas, e os pais enviavam as filhas para conventos de onde só saíam para o casamento. A conclusão de Perrault avisa as jovens em relação aos perigos de sedução dos “lobos”: no calão da época, dizia-se de uma jovem que ela tinha “visto o lobo” – “avait vû le loup” – quando tinha perdido a virgindade (Vd. *Idem, ibidem*). A gravura da 1.ª edição dos *Contes* de Perrault, de Clouzier, mostra o carácter sexual do conto, uma história de sedução, bem como a ilustração de Gustave Doré, ambas com a protagonista na cama com o lobo (na gravura de Clouzier não se percebe se a figura feminina representa a menina ou a avó). A cor do Capuchinho, que na versão de Perrault e ainda na de Grimm era um chapéu, é o vermelho, cor do sangue e do escândalo. Só com a ampla difusão do conto na Inglaterra vitoriana o chapeuzinho se transforma no “Riding Hood” típico das zonas rurais inglesas.

As versões de Perrault e Grimm, que tendemos a considerar intemporais e universais, baseavam-se em versões antigas de grande riqueza. Ambas nos apresentam uma heroína imatura, que tem de ser castigada, e assim foram canonizadas por Bruno Bettelheim (1977). No entanto, nas versões anteriores da tradição oral, estas narrativas eram, tal como muitos outros contos e mitos populares, estruturas de “ritos de passagem”, de histórias de amadurecimento – assim se deve entender o final feliz do casamento em muitos contos, significando a chegada à idade adulta. Estas estruturas apresentavam uma

¹¹ Vd. Zipes, Jack, 1982; Dundes, Alan, 1989; Orenstein, Catherine, 2002.

¹² Vd., neste contexto, Zipes, Jack, 1983.



Gravura 1 - "Le petit Chaperon Rouge"
Gravura de Clouzier para a edição de 1697 de *Les Contes de Perrault*



Gravura 2 - "Le petit Chaperon Rouge"
Gravura de Gustave Doré para a edição de J. Hetzel de *Les Contes de Perrault* (1867)

heroína triunfante sobre o adversário (neste caso o lobo, o *bzou*, ou lobisomem), que tal como os heróis masculinos empreendia uma viagem de amadurecimento ("wisdom journey"). (Cf. Orenstein, 2004) Mas durante muitos séculos em que a mulher teve estatuto de menoridade enquanto solteira, estas narrativas transformaram a heroína num ser carente de protecção e incapaz de se defender por si própria.

Perrault aproveitou versões orais anteriores, nomeadamente "A história da avó", com raízes em contos antigos da Ásia, (Windling, 2004)¹³ e transformada nas tradições rurais da França a partir da Idade Média. (Cf. *Idem, ibidem*)¹⁴ Nestas versões, a heroína tinha de escolher, na floresta, entre o caminho das agulhas e o dos alfinetes. Os alfinetes simbolizavam a passagem da infância para a adolescência, a idade em que a jovem aprendia a enfeitar-se, a vestir-se, e podia começar a ter admiradores; as agulhas simbolizavam a maturidade sexual e o casamento.¹⁵ Assim, a heroína que escolhesse o caminho das agulhas estava errada, pois havia que respeitar etapas de amadurecimento e preparação. Em todas as versões de "A história da avó" a heroína conseguia desvencilhar-se do lobo sozinha.

As adaptações e versões modernas dos séculos XX e XXI recuperaram a independência da heroína e transformam o seu potencial erótico-sexual, que as versões de Perrault e Grimm queriam "socializar", reprimindo e corrigindo, na principal característica e riqueza das figuras femininas. É neste contexto que vamos brevemente ler os dois contos de Irene Lisboa e Raduan Nassar, à luz da tradição europeia do conto infanto-juvenil. Nos dois casos não se tratará propriamente de versões do conto do Capuchinho Vermelho, mas em ambos há reminiscências do conto tradicional. Ambas as meninas, já o vimos, saem de casa para fazer um recado à mãe e têm experiências que as levam para além do limiar da puberdade. A vivência de Rosalina na praia culmina com a experiência do

¹³ Windling refere um conto muito semelhante à história do Capuchinho Vermelho, existente em várias formas na China, Japão e Coreia, intitulado "Great Aunt Tiger".

¹⁴ Vd. também o trabalho fundamental de Verdier, 1997.

¹⁵ Cf. o conto de Irene Lisboa em *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma* "Agulhas e alfinetes", *op. cit.*, 35.

pôr-do-sol: a menina interpela o sol que espere, arrebatando-o e atirando-o ao mar. Já o nome de Rosalina, de algum modo relacionado com a cor vermelha, liga o conto de Irene Lisboa à história do Capuchinho Vermelho; mas a transformação do sol poente em apogeu das aventuras de Rosalina na praia é outro elemento decisivo de ligação dos dois textos. Alguns estudiosos interpretam o chapéu vermelho da Capuchinho como podendo simbolizar o sol nascente (outros, como Bruno Bettelheim, interpretam-no como simbolizando o aparecimento da menstruação).

Quanto a Raduan Nassar, o seu texto é de igual modo uma história de experiência de vida e de crescimento da heroína. Esta menina cresce ao deus-dará, não tem que se ater a regras numa família que não é idealizada como na versão dos irmãos Grimm, e descobre o mundo dos adultos como predominantemente sexual.

Dir-se-ia que Nassar pôs a nu com toda a crueza tudo o que aparecia reprimido pela sociedade e “bons costumes” nas versões tradicionais. A cena final, em que a menina descobre o corpo no espelho da casa de banho, recorda estranhamente a versão de um dos três contos de Angela Carter sobre esta história, “Wolf-Alice”, em que a menina selvagem descobre, igualmente acorçada sobre um espelho, o seu sexo.¹⁶ Esta personagem de Carter mostra que os lobos são mais humanos e mais solidários do que aquilo em que os homens se tornaram.

Charles Dickens afirmou que a Capuchinho Vermelho foi o seu primeiro amor e que sentia que, se tivesse casado com ela, teria conhecido a felicidade perfeita.¹⁷ Não sei se aquilo que atraiu Dickens foi a virtude da obediência, ou as características que esta figura feminina sempre conservou, apesar dos esforços normativos de Perrault e Grimm: a sua curiosidade, juventude e espírito de aventura. As versões modernas da história do Capuchinho Vermelho retomam todas, de algum modo, a versão mais antiga em que a heroína faz um percurso de descoberta e amadurecimento, tal como durante séculos foi privilégio dos heróis masculinos, e valorizam o potencial erótico-sexual das heroínas, anteriormente reprimido, como força criativa e de possível integração social. Penso que os vestígios do conto do Capuchinho Vermelho que encontramos nos dois textos de Irene Lisboa e Raduan Nassar devem ser compreendidos neste contexto.



Gravura 2 – Frontispício da edição ilustrada por Gustave Doré, com a legenda “La lecture des contes en famille”

¹⁶ Cf. Carter, Angela, “Wolf-Alice”, in: *The Bloody Chamber*, New York: Harper and Row, 1978. Note-se, no entanto, que o conto de Nassar é anterior ao de Carter.

¹⁷ Vd. Windling, Terri, *op. cit.*, último parágrafo do texto.

Bibliografia

- Bettelheim, Bruno (1977), *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Vintage Books.
- Carter, Angela (1979), *The Bloody Chamber*, Harmondsworth, Penguin.
- Carvalho, Pedro Luso de (1996), “Conversa”, entrevista de Raduan Nassar a *Cadernos de Literatura Brasileira*, n.º 2, Setembro de 1996, excertos no blogue *Panorama*, “Raduan Nassar – Um clássico moderno”.
- <http://panorama-direitoliteratura.blogspot.com/2010/03/raduan-nassar-um-classico-moderno.html> (consulta em Abril de 2011).
- Dundes, Alan (1989), *Little Red Riding Hood. A Casebook*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- Florêncio, Violante (2000), “Prefácio” a Lisboa, Irene: *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma. Historietas*, Lisboa, Presença.
- Grimm, Brüder (1976), *Kinder- und Hausmärchen*, Frankfurt a.M, Insel.
- Lemos, Maria José Cardoso (2003), “Raduan Nassar: apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade”, in: *Estudos Sociedade e Agricultura*, 20, Abril, 81-112. (<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/brasil/cpda/estudos/vinte/lemos20.htm> (consultado em Abril de 2011)).
- Lisboa, Irene (2000), *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma. Historietas*, Org. e nota introdutória de Paula Morão, prefácio de Violante Florêncio, Lisboa, Presença.
- ____ (1994), *Obras de Irene Lisboa: Vol. IV – Voltar atrás para quê?*, ed. Paula Morão, Lisboa, Presença.
- ____ (1993), *Obras de Irene Lisboa: Vol. III – Começa uma vida*, Lisboa, Presença.
- ____ (1991), *Obras de Irene Lisboa, Vol. I – Poesia I*, Lisboa, Presença.
- Lopes, Óscar (1994), “Uma lágrima engolida no ‘comum existir’”, in: *Voltar a Irene Lisboa. Colóquio Letras* n.º 131, Janeiro-Março.
- Morão, Paula (1985), *O essencial sobre Irene Lisboa*, Lisboa, INCM.
- Nassar, Raduan (2000), *Menina a caminho*, Lisboa, Cotovia.
- Orenstein, Catherine (2004), “Dances with Wolves”, in: *Ms. Magazine*, summer 2004. <http://www.ms magazine.com/summer2004/danceswithwolves.asp> (consultado em Abril de 2011).
- ____ (2002), *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, New York, Basic Books.
- Perrault, Charles (1981), *Contes*, Paris, Gallimard.
- Verdier, Yvonne (1997), “Le petit chaperon rouge dans la tradition orale” (tradução inglesa “Little Red Riding Hood in the Oral Tradition”), in: *Marvels & Tales: Journal of Fairytale Studies*, Vol. 11, Numbers 1-2.
- Windling, Terri (2004), “The Path of Needles and Pins: Little Red Riding Hood”, in: *Realms of Fantasy Magazine*, August.
- <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html> (consultado em Abril de 2011).
- Zipes, Jack (1983), *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London, Heinemann.
- ____ (1982), *Rotkäppchens Lust und Leid. Biographie eines europäischen Märchens*, Köln, Diederichs.

“Um país chamado infância”¹ – os mundos fantásticos dos heróis adolescentes nas obras de Moacyr Scliar

MARLEN ECKL

O Bom Fim de minha infância era um bairro de imigrantes, e o importante era a experiência da emigração e o seu reflexo nas crianças e jovens. Era uma experiência rica em emoções, e foi com base nelas que escrevi meus textos sobre o Bom Fim. (*apud* Mello, 2004: 137-151)

Filho de imigrantes judeus no Brasil, Moacyr Scliar já em criança percebia, no seio da comunidade judaica, as diferenças existenciais entre pais e filhos, isto é, entre a primeira geração de imigrantes e a geração de seus descendentes. Enquanto a primeira geração permanecia imigrante, a situação de seus filhos apresentava-se mais complicada. Muitas vezes sentiam-se dilacerados entre dois mundos. Por um lado, esta segunda progênie adaptava-se e integrava-se na sociedade brasileira com mais facilidade do que seus pais, o que fortalecia seu vínculo com a nova pátria. Todavia, por outro lado, esta geração não conseguia livrar-se totalmente de suas raízes culturais e religiosas, nem de seus pretensos compromissos com os valores da velha pátria, herdados dos progenitores.

O próprio Scliar sofreu esse conflito interior. Portanto não é surpreendente que, sobretudo nos seus primeiros livros de acentuado cunho autobiográfico, se tenha ocupado com o dilema, vivenciado pela mencionada segunda geração, dilema esse que a afastou de seus pais. Os protagonistas dessas obras são filhos e filhas de imigrantes judeus, que se refugiam num mundo fantástico, porque se sentem sobrecarregados por uma existência dividida entre dois mundos, entre duas culturas, uma existência que mal lhes dá liberdade para realizarem seus próprios desejos e sonhos.

O procurar refúgio num mundo paralelo é expressão de sua profunda insegurança emocional. Produto de sua imaginação, a realidade desse mundo é seguramente diferente daquela da vida real. No mundo da imaginação, porém, eles conseguem enfrentar angústias, preparar-se para as provas do dia-a-dia e concretizar seus anseios. Em alguns casos, por meio do fortalecimento da autoconfiança, os heróis adolescentes conseguem substituir seus pais em decisões atinentes a importantes problemas junto à sociedade brasileira não judaica. Justamente por se terem valido de um mundo fantástico na infância e na juventude aprendem por fim a coadunar esses dois mundos aparentemente incompatíveis, o do judaísmo e da velha pátria e o da realidade brasileira.

O presente texto ocupar-se-á de três obras, a saber, *A guerra no Bom Fim* (1972), *Os deuses de Raquel* (1975) e *Os voluntários* (1979) e, nelas, especificamente da análise da trajetória das personagens e do papel do mundo fantástico que elas desenvolvem. Os protagonistas Joel, Raquel e Benjamim são exemplos de três modos muito diferentes de manipular os desafios com que a segunda geração se vê confrontada.

¹ Cf. Scliar, Moacyr, 2002.

A guerra no *shtetl* brasileiro – a luta de Joel contra os nazistas

Em *A guerra no Bom Fim*, conta-se a história do menino Joel, que cresce no bairro porto-alegrense do Bom Fim durante a época do regime ditatorial de Getúlio Vargas e da Segunda Guerra Mundial, em que o Brasil foi o único país sul-americano a participar ativamente com uma força expedicionária própria. Ao ressuscitar na descrição do Bom Fim o mundo de sua infância no bairro judeu de Porto Alegre (que hoje não corresponde mais ao que era) e, em simultâneo, o mundo perdido do *shtetl* do judaísmo da Europa Leste, o escritor transforma Bom Fim num lugar imaginário em que o Velho e o Novo Mundo se fundem:

Consideremos o Bom Fim um país – um pequeno país, não um bairro em Porto Alegre. [...] Ao crepúsculo, uma luz mágica, dourada, iluminava o Bom Fim. Nesse bairro, nesse pequeno país, a esta luz, Chagall teria visto os violinistas em lento vôo sobre os telhados; eram quatro; três, quem seriam? O quarto era Nathan, filho de Samuel e Shendl e irmão de Joel; Nathan que teve uma hemoptise tocando *A idische Mame* e caiu morto sobre a estante. (Scliar, 1997: 5, 7)

Para o pequeno Joel, o bairro é um abrigo seguro. Contar, já adulto, em retrospectiva, a história da infância, que ali passou e, assim, retomar a perspectiva do menino é “o esforço desesperado de recuperar algo irrecuperável, a imagem de um mundo harmônico” (Szklo, 1990: 69). A segurança e harmonia que o pequeno Joel sente no Bom Fim e de que o Joel adulto tem saudades são enganadoras. Apesar das fronteiras identificáveis, que lhe dão o caráter de um *shtetl*, o bairro não é de modo nenhum totalmente isolado de seu ambiente. Assim como a ameaça dos *pogroms*, à semelhança da espada de Dâmocles, sempre se fazia presente nos *shtetls* da Europa Oriental, assim também a sombra da Segunda Guerra Mundial sempre foi perceptível no Bom Fim: “Havia guerra na Europa. [...] Em 1943 as noites eram negras. O país estava em guerra com a Alemanha e observava-se o *black-out*, furado de vez em quando pelos quinta-colunas que acendiam cigarros para dar aos *Stukas* e *Messerschmitts* a posição da defesa anti-aérea no Bom Fim. Os nazistas estavam em toda parte” (Scliar, 1997: 6, 8). O menino não é capaz de compreender os acontecimentos nas suas imediações.

A despeito da infância serena sob o amparo vigilante de uma *Mame* iídiche, ele e seus amigos também vivenciam o antissemitismo existente em algumas camadas da sociedade brasileira, antissemitismo este promovido pela situação política da época. Por outro lado, também é perceptível a preocupação dos adultos em relação aos parentes que ainda se encontram na Europa, que se angustiam com as notícias da guerra e das perseguições aos judeus. Como Joel não está disposto a entregar-se aos nazistas e a seus aliados brasileiros sem resistência, imagina uma estratégia defensiva. Convém enfrentar a luta corajosamente: “À sombra da Segunda Guerra Mundial, do regime nazista e suas repercussões no Brasil e à crua luz do governo Getúlio Vargas, Joel vê firmar-se seu nome como salvador da pátria” (Igel, 1997: 111). Nesse caso, a pátria é Bom Fim e Joel é o rei nomeado por si mesmo: “No Bom Fim, Joel sentia-se como um Rei [*sic*]. Sentava-se displicentemente em seu trono, à sombra do cinamomo, rodeado de ministros [...] Mais ao longe, donzelas de risinho nervoso. Era Joel que elas admiravam, Rei e Capitão [*sic*], terror dos nazistas.” (Scliar, 1997: 16)

Fica pois evidente que quase não existem limites entre a realidade e a fantasia – uma característica, sobretudo, das primeiras obras de Scliar. Dessa maneira, o leitor não consegue distinguir os dois níveis diretamente. Apenas uma leitura atenta mostra que Scliar não só utiliza a fantasia de modo consciente, mas também intencionalmente, ao

reduzir o fantástico ao real e ao apoderar-se dos acontecimentos reais, para ampliá-los mediante elementos fantásticos, criando assim uma ligação que une umbilicalmente os dois planos narrativos (Cf. Hohlfeldt, 1976: 14; Pötter, 1984: 61). Segundo Scliar, esse vaivém entre realidade e fantasia é fundamental, particularmente na literatura latino-americana, porque frequentemente ela possui um carácter político. Em tempo de ditaduras militares, muitas vezes só elementos fantásticos viabilizam a possibilidade de criticar-se o regime, sem tornar-se vítima da censura estatal e sem pôr a própria vida em perigo. Por isso, não surpreende que a fase em que Scliar mais trabalhou com elementos fantásticos em suas obras corresponda ao período em que houve maior repressão no Brasil, devido aos militares então governantes (Cf. Garay, 1990: 93-105).

O facto de que Scliar disfarçou mensagens políticas através da fantasia fica particularmente evidente em *A guerra no Bom Fim* e na luta de Joel contra os nazistas. Com isso o escritor expressou indiretamente sua crítica e resistência ao regime militar no poder durante os anos 70, época em que o livro foi escrito, já que não podia fazê-lo abertamente. Nesse livro, o movimento entre realidade e fantasia é

um vaivém incessante, fazendo com que o sonho se inscreva sempre num quadro mítico e que as imagens do dia-a-dia venham aumentar com sua contribuição [...] Se o Bom Fim assume, no espaço da novela, a dimensão de um país imaginário, ele é, por outro lado, o bairro judeu da década de 40, tão real quanto seus personagens de carne e osso, com seus tipos tradicionais [...] desenhados de forma caricatural e expressionista (Szklo, 1990: 75).

Embora o plano da fantasia também entre na descrição que Joel promove dos moradores de Bom Fim, uma descrição que comporta figuras da arte e da literatura, assim como heróis da mitologia, personagens oriundas de velhas lembranças e de histórias que Scliar ouviu na infância, essa descrição adquire, no entanto, maior nitidez, quando inserida no contexto da ocupação e dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial com suas consequências para o Brasil. Devido às explicações não fornecidas por parte dos adultos, que gostariam de proteger seus filhos, o menino sensível é forçado a confiar na sua própria interpretação. Nela, as ocorrências reais confundem-se com a fantasia infantil.

Ao contrário dos adultos, que acompanham os acontecimentos resignada e passivamente – facto que Joel não pode compreender –, o menino segue firmemente o seu caminho predestinado. Animado pela fé numa missão, o “Rei Joel” passa a dedicar-se à formação de uma sociedade melhor que, para ele, começa com a luta contra os nazistas. Estes, desesperados ante as derrotas na Europa e na África do Norte, voltam-se para o Bom Fim. Porém, a confrontação com o inimigo apenas se passa na cabeça de Joel. Neste sentido, “Capitão Joel” é um dos inúmeros *Luftmenschen* que povoam as obras de Scliar. Todos eles “sonham e idealizam um mundo apesar de sabê-lo condenado. A insensatez confunde-se neles com a necessidade de preservar um certo idealismo” (Szklo, 1990: 69).² Confiando na justiça, essa luta imaginária contra Hitler é conduzida em nome de todos os judeus que não tinham a possibilidade de resistir:

A fantasia de Joel configura-se assim como uma possibilidade de ver a realidade, possibilidade esta que é desencadeada pelo próprio real, mas que não consegue modificá-lo. Esta fantasia, por outro lado, será também um *modo de atuar*, qual

² *Luftmensch* significa em português sonhador, idealista, homem que vive nas nuvens, homem desajeitado, desastrado e pouco prático. A respeito dos *Luftmenschen* nas obras de Scliar ver também DiAntonio, 1993, 45-60, 51s.

seja a luta encabeçada pela personagem contra as forças do mal, no caso os nazistas que invadem respectivamente o Bom Fim e Capão de Canoa.³ É nestas duas batalhas que se configuram os pontos altos da fantasia da personagem, porque em ambos os casos não é somente a realidade que se transfigura, como se rompem as barreiras do espaço e do tempo. [...] a vitória sobre os nazistas [...] não consegue se configurar pelo olhar. Não há dela testemunhos (Zilberman, 1974: 14-15)

Isso vale principalmente para o segundo combate, na praia de Capão de Canoa, em que o “Capitão Joel”, além da sua tropa de crianças de Bom Fim, recruta heróis da Bíblia, das lendas judaicas, também heróis do esporte e da cultura popular universal: “(O)s americanos, os ingleses, os franceses, os russos. E a FEB [*Força Expedicionária Brasileira*, M.E.]. E os fiéis ‘pêlos-duros’, os nativos de Capão de Canoas. E Deus” (Scliar, 1997: 60), todos eles comparecem para apoiá-lo. Nessa batalha decisiva, os nazistas são vencidos tão fulminantemente que precisam pôr-se em fuga praguejando: “Ach!”, “Himmel!” (Scliar, 1997: 62) Com a ajuda de Deus, o espírito da revolta dos Macabeus também é revitalizado. Na figura do “Rei Joel” a ética do Judas Macabeu continua viva. Para Scliar, essa ética não perdeu sua validade, porque ela representa a essência mesma da ética judaica, que os Macabeus definiram como uma ética de libertação e justiça (Cf. Scliar, 1977: 4).⁴

Após o término da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos nazistas, conseguida não só por causa da participação da FEB na Europa, mas também graças ao empenho corajoso do “Rei Joel” no Brasil, tudo mudou no *shtetl* Bom Fim. Scliar explicita essa mudança através de uma modificação do estilo. Enquanto as descrições do menino Joel, cheias de fantasia e de elementos dos quadros de Chagall, podem ser consideradas uma homenagem às lendas do Judaísmo europeu oriental, o estilo narrativo do Joel adulto é caracterizado por uma sobriedade pura.

Em vez de realizar seus ideais, formar uma sociedade melhor e justa, o “Rei Joel” agora tem outras prioridades: buscar uma vida melhor do que a dos seus pais. Esses tentaram conservar as tradições do Velho Mundo na nova pátria e, por conseguinte, mal conseguiram integrar-se na sociedade brasileira. É a geração seguinte que realiza todas as esperanças no progresso que os pais imaginaram para ela. Scliar apresenta o elo entre a ascensão social e o sucesso econômico, bem como a assimilação, implicada nesse processo, que ele observou em muitas famílias descendentes de imigrantes judeus no Brasil. Mesmo assim, resta um sentimento de insatisfação, de vazio interior. Joel dá-se conta que jamais achará seu lugar na sociedade e sua paz interior se não reconhecer a cultura brasileira adquirida por assimilação em conjunto com suas raízes judaicas. Reconhecendo que, para sua vida, isso é tão importante quanto a sua luta contra os nazistas, enfrenta essa tarefa de modo tão corajoso quanto aquele com que enfrentou a batalha contra os inimigos de outrora. E a tarefa começa com um passeio pelo Bom Fim:

Joel passou entre os edifícios adormecidos, ouvindo os ecos de grandes batalhas. [...] De repente sentiu vontade de tomar um chimarrão com seu pai, um mate bem amargo, sem balas de mel. Falariam sobre Shendl e Nathan, [...] sobre o Colégio Lídice, sobre *kneidlech* e *latkes*. [...] E falariam sobre todos, os vivos, e também os mortos: ‘Que importa se morreram? Guerra é guerra.’ (Scliar. 1997: 87s.)

³ Muitos judeus de Porto Alegre passaram suas férias de verão nesse balneário, situado em Rio Grande do Sul, naquela época.

⁴ Para a análise do papel da luta contra os nazistas e da Segunda Guerra Mundial ver também: Eckl, 2009, 170-200.

O conflito das religiões – a luta de Raquel com os deuses

Junto com *A guerra no Bom Fim* e *O exército de um homem só*, a novela *Os deuses de Raquel*, segundo Scliar, forma “um tríptico em que cada livro mostra um ângulo diferente de uma mesma realidade” (Scliar, 1976: 14). É verdade que o escritor por meio da história da protagonista ilustra o processo de integração da segunda geração na sociedade e na cultura brasileiras. Mas, ao contrário de Joel, que, pelo menos em fantasia, graças à autoconfiança desenvolvida à sombra da proteção do *shtetl* Bom Fim, pode tornar-se o salvador dos judeus ante o perigo nazista, Raquel cresce isoladamente entre não judeus e a pedido de seu pai frequenta um colégio de freiras, porque deseja que sua filha aprenda Latim.

Todavia, a judia Raquel não consegue resistir à opressão exercida pelo ambiente religioso não judeu. O medo de ser condenada a arder no Inferno por ser judia causa-lhe pesadelos. Como está desenraizada e dilacerada entre dois mundos, já que o pai a privou das raízes judaicas e a jogou impiedosamente na sociedade não judaica, a moça não consegue pertencer verdadeiramente a nenhum deles. Em sua aflição, Raquel decide converter-se ao cristianismo e, assim, escapar do Inferno, mas age na surdina. Desse modo cria um mundo imaginário:

Concebe para si um cristianismo peculiar, que inclui o culto à Virgem e a Cristo – mas não as orações, nem a missa, nem a confissão, nem a comunhão, nada que torne a religião visível. [...] Assim operará esta guerrilheira da fé [...] por dentro, cristã; por fora, judia, negando a chegada do Messias e se recusando a fazer o sinal da cruz. (Scliar, 1997a: 26)

A fé de Raquel assemelha-se à prática dos marranos, que pareciam ser cristãos publicamente, mas em segredo conservavam a fé judaica. Por meio da história de Raquel, Scliar metabolizou suas próprias e penosas experiências, vivenciadas num colégio católico. Assim como sua protagonista, o escritor também criou para si uma forma própria de cristianismo (van Steen, 1981: 171-178, 173s.). Por falta de um apoio persistente e de um sentimento de pertinência, as alucinações passam a integrar o mundo imaginário de Raquel, mundo este que a acompanha até a idade adulta. A descrição metafórica da eternidade que Raquel adquiriu na escola transforma-se numa das visões recorrentes em sua vida. Pois, por ser judia, crê-se condenada ao Inferno eternamente. Nessa visão, a eternidade apresenta-se como uma enorme coluna de aço,

tão alta que não se pode ver o topo, e muito larga. A cada mil anos passa pela coluna um pássaro, toca-a com a ponta da asa. Com o insignificante atrito fica em suas penas uma minúscula quantidade de pó de aço. [...] Admitindo que em cada viagem o pássaro leve consigo um décimo de miligrama de aço, e que a massa de coluna tenda ao infinito, calcule-se que tempo levará o pássaro para desgastar completamente a coluna. Este tempo não é nem a milionésima parte de eternidade. (Scliar, 1997a: 19)

Não obstante, o pássaro faz o papel de redentor dos condenados, livrando-os dos martírios infernais. Nesse sentido, também fará parte da redenção de Raquel, o que já se anuncia no seu repetido surgimento em suas fantasias. Tais alucinações não importunam apenas a menina; ela sente-se perseguida. De facto, ela e suas ações serão permanentemente observadas. Por detrás está Miguel/Jeová que se descreve da seguinte maneira: “*Eu sou aquele é. [...] Sou o que tudo vê. [...] Eu sou o que está em todas as partes. [...] Eu sou o que*

decide sobre o tempo que toca a cada um. [...] Sou o que não esquece" (Scliar, 1997a: 5, 46, 54, 59) [itálicos no original, M.E.].

Em *Os deuses de Raquel*, Miguel/Jeová é narrador onnipresente e, ao mesmo tempo, personagem. No entanto, essa congruência apenas será revelada no fim da obra. O nome Miguel, porém, já constitui um indício, pois Miguel é o equivalente português-espanhol de Michael, que por sua vez significa em hebraico "quem é como Deus". O duplo papel Miguel/Jeová é mais uma prova do engenho de Scliar em apagar as fronteiras entre realidade e fantasia. Primeiramente, como narrador onnipresente, Jeová incumbe a personagem Miguel da missão de construir um templo em sua honra. Na novela, Miguel dedica-se às tarefas tão meticulosamente, que sua conduta adquire ares de estranheza, desenhando-lhe um perfil de visionário ingênuo, levando seus pais a internarem-no num hospício de que repetidamente foge. Além disso, a construção do templo está estreitamente ligada a mais uma outra missão que Jeová não articula abertamente, mas que sem dúvida está prevista para Miguel. Como funcionário do pai de Raquel, Miguel deve encarregar-se de trazê-la de volta ao Judaísmo. Levado por sua própria existência marginal, sensibiliza-se com a aflição de Raquel e logo se vê como seu anjo-custódio. Também nesse papel corresponde ao arcanjo bíblico Michael que, na tradição judaica, é considerado defensor do povo judeu (Urbach, 1987: 141).

Na fusão entre realidade e fantasia, Miguel/Jeová surge como um cliente concreto da figura de Jeová. A missão que está encarregado de concretizar faz dele um ser fantástico. Como funcionário do pai de Raquel, Miguel faz parte do dia-a-dia real da família e, simultaneamente, representa um papel essencial no mundo imaginário de Raquel. Como já mencionado, ela sente-se observada. Nesse contexto convém salientar a importância do olhar na novela. Já em relação a Miguel evidenciou-se uma das características com que a personagem se descreve a si mesma. Vale a pena lembrar a idéia de divindade do próprio Scliar, pois é um componente fundamental dessa obra:

(E)u concebo a divindade sobretudo com o olhar. Pra mim a postura de Deus é de uma figura barbuda que está entre as nuvens olhando para o mundo. Não faz nada além de olhar. Essa é minha idéia da divindade. Nesse sentido assim é que meus personagens freqüentemente se sentem olhados. Eles também olham o mundo porque eu acho que são símbolos... É um símbolo, na verdade, bastante conhecido, mas que pra mim é dos mais importantes. (Schidlowsky, 1996: 133)

Em *Os deuses de Raquel*, o olhar representa mais do que o símbolo de Deus. Devido à sua constante presença, vale questionar a visão de mundo e os valores morais das personagens e, dessa maneira, exercer influência sobre elas. Também, só no fim da novela, Raquel sabe que o olhar, que sentiu e tomou por um produto da imaginação, realmente existiu. Foi de Miguel, não de uma figura imaginária: "Tu roubaste a fechadura, Raquel. [...] – E como é que tu sabes? – balbucia ela. – Eu vi. – Tu viste? Mas tu ... – Eu. Eu sempre te vi. [...] Então era ele. O olho que a espiava entrando no Colégio era ele; e no auditório, era ele" (Scliar, 1997a : 83).

Tem-se aí mais um papel duplo de Miguel. Enquanto publicamente defende Raquel e intervém a favor dela, em privado, atua como consciência de Raquel, como sua voz interior, que chama a atenção para os erros. A mania de perseguição de Raquel é uma consequência de seus remorsos, porque ela conta com uma punição. Insegura, torna-se numa moça sem escrúpulos. Magoa as pessoas próximas e frui seu próprio comportamento

malicioso. A moça neurótica e materialista torna-se uma executiva firme.⁵ Apesar das circunstâncias adversas enfrentadas na realização das missões, Miguel não desiste. Só no fim se dá a conhecer a Raquel e ao leitor como Jeová e, com isso, fecha o círculo. Se o livro começa com estas palavras: “*Eu sou aquele cujo verdadeiro nome não pode ser pronunciado. Admito, contudo, ser chamado de Jeová.*” [itálicos no original, M.E.], encerra-se com o seguinte trecho:

Sempre o Miguel. O homem cujo rosto agora resplandece. Ela [i.e. Raquel, M.E.] vê que Miguel – com sua cabeça branca e sua barba, seus grandes olhos, sua pele delicada, seu sorriso – é bonito – Miguel – Ponho os dedos nos lábios: – Não sou Miguel. Sou aquele cujo nome não pode ser pronunciado. Sorrio – Chama-me Jeová. (Scliar, 1997a: 5, 83/84) [itálicos no original, M.E.]

Nesta altura, Jeová/Miguel está diante do cumprimento de suas missões. Ao reconduzir Raquel ao judaísmo, torna-se seu redentor, segundo missão autoimposta. Esse papel do arcanjo Michael está radicado na tradição judaica. Na literatura rabinica pertence ao grupo que acompanha o Messias e traz a redenção.⁶ Em *Os deuses de Raquel*, a protagonista precisa morrer para ser salva. Assim, Miguel é concomitantemente seu redentor e assassino. Conscientemente, serve-se da metáfora do pássaro nas últimas palavras que dirige a Raquel, depois que se assume Jeová, para deixar claro por quanto tempo já compartilhou da sua vida: “*Pensa ter visto um revólver, eu sei [i.e. Miguel, M.E.]. Mas não, é um pássaro que tenho na mão, o pequeno pássaro cinzento. Faço um gesto e o pássaro voa [...]. Cambaleia. Amparo-a, antes que caia, tomo-a em meus braços, e iniciamos a ascensão.*” (Scliar, 1997a: 84) [itálicos no original, M.E.] Miguel a leva ao templo que construiu e, assim, cumpre suas missões justamente porque reúne ambos, Raquel e o templo: “*(V)ou mostrá-lhe [i.e. Raquel, M.E.] o Templo, finalmente concluído. Quero que veja o Livro [sic], o Livro que agora termino de escrever e que conta tudo destes dias. Os dias de Raquel. Destes deuses: os deuses de Raquel.*” (Scliar, *idem, ibidem*) [itálicos no original, M.E.] Se Miguel aqui iguala o templo com o livro sobre Raquel, mais um círculo se fecha. O fim da construção do templo significa também o fim do livro que conta a história da volta de Raquel ao judaísmo. Esse está profundamente ancorado nessa equivalência entre templo e livro, pois após a destruição do segundo Templo, no ano 70 d. C., a Torá, os cinco livros de Moisés, assumiram a função do Templo e o substituíram como força central do judaísmo (Cf. Döpp, 1998: 297; Trepp, 1998, 41).

A magia da cidade sagrada – a saudade de Benjamim de Jerusalém

Ao contrário de Joel e Raquel, que só através da recuperação do judaísmo perdido conseguem encontrar suas raízes e com isso seu equilíbrio interior, Benjamim pertence àquelas figuras que, nas obras de Scliar, mantêm uma ligação com a religião judaica e, por conseguinte, não se integram totalmente na sociedade brasileira. Esses laços estreitos expressam-se repetidamente por intermédio de uma afeição forte pela cidade Jerusalém, que está diretamente ligada a uma visita feita por Scliar à cidade durante sua viagem por Israel em 1970. Foi a partir dessa viagem que o escritor passou a dedicar-se conscientemente aos assuntos judaicos em seus livros:

⁵ Para uma análise mais profunda de Raquel como figuração do arrivismo social da classe média do Brasil nos anos 70 ver também Eckl, 2002: 79-81.

⁶ Cf. “Michael and Gabriel”, in: Roth, 1971: 1487-1490.

Desta viagem guardo algumas recordações, particularmente de Jerusalém, e, particularmente do Muro das Lamentações. Não sou um homem religioso e me considero um cético, mas é tal a densidade emocional daquele lugar que não pude deixar de me comover diante dos enormes blocos de pedra diante dos quais gerações de judeus choraram e rezaram. Não consegui conter as lágrimas. Sei lá por quem chorava... Sei lá. (Scliar, 1987: 107s.)

Scliar foi um grande admirador de Israel, porque o país “devolveu ao povo judeu a dignidade perdida.” (Scliar, 2001: 251) Por esse motivo, Israel, evocado pela afeição por Jerusalém, adquire frequentemente em suas obras grande alcance. A figura que encarna de maneira mais forte a ligação a essa cidade, tão enraizada no judaísmo, é o filho de imigrantes judaico-poloneses, Benjamim, do romance *Os voluntários*. Neste livro, Paulo, filho de imigrantes portugueses, narra do balcão do seu bar-restaurant “Lusitânia”, em retrospecto, a história da sua infância e juventude.

Benjamim, o foco dessa história e um dos amigos de juventude de Paulo, já bem cedo ressentia-se de um sentimento de desarraigamento do mundo. Esse sentimento é ilustrado por uma experiência que Benjamim vivenciou na infância e que contou posteriormente ao seu amigo Paulo. Naquela ocasião, estava ele andando pela rua quando começou a chover forte. Em vez de ouvir os gritos das pessoas chamando-o, para que se abrigasse, começou a apanhar o lixo que boiava na água da sarjeta, resgatando-o e colocando-o nas entradas das casas:

Comecei a chorar, dizia Benjamim. De pena dos detritos, de pena de mim mesmo, pela tarefa que me competia. Sob os risos e os deboches daquela gente juntei os tocos de cigarro que podia [...] Esse guri é louco, disse o homem para a mulher. Sairam rindo, pisando os objetos que eu acabara de salvar, aquelas preciosas relíquias. Agora tu vê, Paulo: Jerusalém – (Scliar, 1996: 79-80)

Só durante a narração do acontecimento em retrospecto, Paulo intui a importância dele para seu amigo. Scliar interpretou essa vivência, baseada numa experiência da sua própria infância, como “uma memória judaica. O desamparo judaico. A ancestral sensação da terra estranha, da catástrofe iminente (os temporais da História). A eterna busca de um lugar abrigado [...] As primeiras lembranças são assim: profundas demais, viscerais.” (Scliar, 1987: 6) O sentimento de exílio e insegurança resulta na obsessão de Benjamim por Jerusalém. Os seus pais contribuíram consideravelmente para isso:

Esta fixação talvez se devesse ao fato de os pais terem cogitado de ir para a Palestina antes de vir para o Brasil. Como o filho, Arão e Frima só conheciam Jerusalém [...] das gravuras que ilustravam o velho livro [...] de Arão, e que mostrava a cidade no século XVIII, e mesmo assim vista ao longe, no horizonte. [...] Era de Jerusalém que falavam abraçados ternamente, sussurrando baixinho. A estes sussurros, a esta palavra, Benjamim mexia-se no ventre da mãe [...] A guerra decidiu tudo. Tinham de fugir, um amigo lhes conseguiu visto diplomático para o Brasil. [...] Com o tempo esqueceram Jerusalém [...] Benjamim não esquecia. Pobre Benjamim (Scliar, 1996: 33-35).

Dada sua fixação a Jerusalém, onde queria realizar o sonho do seu pai, vivendo como professor de História numa casa velha perto do Muro das Lamentações e se dedicando aos estudos e à reza, Benjamim, assim como Raquel, leva uma vida marginal – uma

circunstância ainda reforçada por sua timidez e seu sotaque polonês. Viver em Jerusalém não é, em absoluto, o futuro que os pais imaginaram para o filho. Antes queriam que se tornasse engenheiro. Não obstante, Benjamin agarra-se ao sonho de ir para Jerusalém. Considera-se ele um daqueles que deverão consumir o anseio de gerações e gerações de judeus por uma pátria. Por isso, quando fala da cidade, o seu ser introvertido transfigura-se:

A verdade é que naqueles momentos ninguém ria das histórias de Benjamim, narradas numa fala arrevesada; ao contrário, a sensação que se tinha era a de estar diante de um profeta, de um iluminado [...] a Jerusalém de que falava, a cidade com cúpulas douradas, torres imponentes e grandes muralhas, só existia em sua cabeça. Impressionava, contudo, aquela veneração beirando as raias do fanatismo (*Idem, ibidem*: 33).

Ainda que a Jerusalém de Benjamim apenas represente uma criação imaginária, há muito tempo que, para ele, a cidade se transformou num mundo paralelo, pretensamente real, em que se refugia e do qual já conhece cada canto, sem jamais ter ido lá. Basta-lhe a maquete de Jerusalém, por ele feita de argila, para que se emocione sinceramente. É capaz de vislumbrar em formigas, seguindo uma trilha no gramado, uma tropa de soldados escoltando o Rei Salomão a Jerusalém:

Se coçava muito [...] porque incomodava-o muito, aquele crânio: sobrecarregado [...] de sonhos e visões. [...] Seus fantasmas [...] eram mais vívidos: seus Macabeus eram mais reais que o espectro de Sisenando, o Mudo. E a seu rei, o Salomão, o que construiu o Templo [...] este rei Benjamim temia mais que a Dutra, o presidente da época (*Idem, ibidem*: 32).

Por causa do ímpeto messiânico entranhado em suas visões, Benjamim consegue contagiar seus poucos amigos, também filhos de imigrantes que, como ele, ainda não acharam um lugar na sociedade brasileira, com sua paixão por Jerusalém. Cada um deles estabelece sua própria ligação com essa cidade ao longo do tempo. Em suas vidas, Jerusalém passa a ser o símbolo da busca pelo centro perdido e pela Terra Prometida, “onde as utopias se realizarão e o passado será redimido, porque o tempo será superado e a identidade com o Ser alcançada.” (Monteiro, 1998: 181-199) Essa esperança revela o elemento escatológico igualmente inerente à saudade de Benjamim de Jerusalém. Na sua fantasia, existe a esperança num tempo messiânico, cuja consumação pressupõe o retorno do povo judeu a Israel.

Benjamim, quando moço, tenta duas vezes ir a Israel, porém fracassa em ambos os casos. Consegue chegar apenas a São Paulo. Os motivos – na primeira vez, é roubado e, na segunda, esquece-se de providenciar os documentos necessários – refletem seu desajeitamento, o que quase provoca compaixão. São estas figuras dos fracassados, dos anti-heróis, dos *Luftmenschen* acima mencionados que mais interessam Scliar e que, portanto, mais aparecem em suas obras. (Cf. van Steen, 1981: 176) Com a judia Sula ao seu lado, Benjamim encontra finalmente uma alma-gêmea na sociedade brasileira, uma companhia de que sempre sentiu falta. Entretanto, jamais abandona o sonho de ir a Jerusalém. Quando Benjamim, ao final, adoece de moléstia fatal, os amigos querem ajudá-lo a realizar seu almejo, porque também crêem poder remediar suas próprias faltas através de uma viagem a Jerusalém. Mas, para cada um deles, essa viagem significa muito mais uma fuga da realidade e o recalçamento dos seus problemas: “Their alienation is revealed in the

spiritual or psychological displacement caused by immigration, cross-cultural conflict, misspent lives, vacuous nationalism, economic and moral failure, and class struggle and political oppression.” (Vieira, 1995: 176) A viagem termina tragicamente com a morte da maioria dos amigos, entre eles Benjamim. Com a morte de Benjamim as expectativas messiânicas aparentemente chegam a um ponto final. De facto, a sua morte, porém, faz parte das

encantações que envolvem a vida desses figurantes, aos mistérios que abrem as portas ao fervor da ação messiânica. [...] A morte ressuscita nos Voluntários [...] a força messiânica através da qual a utopia assegura um direito. Este direito [...] pode ser considerado, por si, como a própria redenção, no sentido de que é o registro de um mundo da pureza e da harmonia. (Szklo, 1990: 99)

Assim, enfim, é a esperança que vence.

Considerações finais

O estudo das três obras explicita a dilaceração interior dos protagonistas que sofrem por se emaranharem numa “tradição milenar, por um lado, de que são portadores através do seu sangue e da sua cultura; e, por outro lado [...] no [...] presente que frequentemente contradiz ou sufoca esta mesma herança ” (Chaves, 1985: 18-20, 18):

Benjamim sonha com Jerusalém, Joel não sabe o que quer, Raquel devora a vida avidamente [...] Bem sucedidos na sua ascensão social, integrados à classe média e dificilmente contestando seus valores, as personagens manifestam, todavia, um contínuo sentimento de mal estar com a vida, o que as transforma em solitários (Joel, Raquel), sonhadores (Benjamim), e/ou falidos emocionalmente (Raquel [...]). (Zilberman, 1980: 97)

Dentro de seus ambientes, todos eles têm um estatuto de observadores. Pois, no dizer de Scliar, os imigrantes e os seus descendentes assumem uma tarefa especial na sociedade de sua nova pátria. “Ele [i.e. o imigrante, M.E.] espia e expia. E aí – no olhar – está o primeiro poder do estranho. Ele vê coisas que os outros não vêem. Olho arguto, olho mágico, enxerga poros nas superfícies lisas, minúsculas fissuras nos revestimentos. O estranho [...] é agora um olho – enigmático, brilhante como uma brasa na escuridão.”(apud Zilberman, 1976: 14-15) Nesse sentido, com as obras que tratam da história dos imigrantes judeus no país, o escritor judaico-brasileiro Scliar, não se limita a acrescentar à literatura judaica a experiência brasileira. Alargando a literatura brasileira com a dimensão judaica contribui também para uma compreensão mais profunda da evolução política, histórica e social do Brasil.

Bibliografia

- Baibich, Tânia Maria (2001), *Fronteiras da identidade. O auto-ódio tropical*, Curitiba, Moimho do Verbo Editora.
- Chaves, Flávio Loureiro (1985), Moacyr Scliar: “Tradição e Renovação”, in: *Autores Gaudios 9. Moacyr Scliar*, Instituto Estadual do Livro (orgs.), Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 18-20.

- DiAntonio, Robert E. (1993), "Resonances of the Yiddishkeit Tradition in the Contemporary Brazilian Narrative", in: DiAntonio, Robert E.; Glickman, Nora (orgs.), *Tradition and Innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing*, Albany, State University of New York Press, 45-60.
- Döpp, Heinz-Martin (1998), *Die Deutung der Zerstörung Jerusalems und des Zweiten Tempels im Jahre 70 in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr.* Tübingen/Basel, Francke Verlag.
- Eckl, Marlen (2009), "'Na undécima hora': die Geschichte der Flüchtlinge des Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg in Moacyr Scliar's Romanen *Max e os felinos* und *A guerra no Bom Fim*", in: *Lusorama* (Frankfurt), n.º 77-78, Maio, 170-200.
- _____ (2002), *Emigration nach Lateinamerika in der jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts: Alberto Gerchunoff, Richard Katz und Moacyr Scliar*. Tese de mestrado, Mainz, Johannes Gutenberg-Universität.
- Garay, René Pedro (1990), "Moacyr Scliar: Implicações do fantástico na literatura brasileira contemporânea", in: *Brasil/Brazil*, Vol. 4, 93-105.
- Hohlfeldt, Antonio (1976), "O fantástico e sua função em Scliar", in: *Correio do Povo* (Porto Alegre), 25.09.1976, 14.
- Igel, Regina (1997), *Imigrantes judeus / escritores brasileiros. O componente judaico na literatura brasileira*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Mello, Ana Maria Lisboa de (2004), "Moacyr Scliar, contista", in: Zilberman, Regina; Berndt, Zila (orgs.): *O viajante transcultural. Leituras da obra de Moacyr Scliar*, Porto Alegre, EdiPUCRS, 137-151.
- Monteiro, Charles (1998), "História, literatura e memória do espaço urbano na ficção de Moacyr Scliar", in: *Estudos Ibero-Americanos*, Vol. 24 n.º 1 (Junho), 181-199.
- Pötter, Elisabeth Weber (1984), *A linguagem criadora e autônoma ou a organização dos aspectos peculiares da narrativa como instauradores dos conteúdos fantásticos na ficção de Moacyr Scliar*. Tese de doutoramento, Porto Alegre, PUCRS.
- Roth, Cecil (org.)(1971), *Encyclopaedia Judaica*, Vol. 11. Jerusalém, Keter Publishing House.
- Schidlowsky, David (1996), *Historischer Roman und jüdische Geschichte. Der Weg der Neuchristen in Brasilien bei Moacyr Scliar*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin.
- Scliar, Moacyr (2002): *Um país chamado infância*. São Paulo, Editora Ática.
- _____ (2001), "Holocausto e esperança", in: Baibich, Tânia Maria: *Fronteiras da identidade. O auto-ódio tropical*, Curitiba, Moinho do Verbo Editora.
- _____ (1997), *A guerra no Bom Fim*, Porto Alegre, L&PM Editores.
- _____ (1997a), *Os deuses de Raquel*, Porto Alegre, L&PM Editores.
- _____ (1996), *Os voluntários*, Porto Alegre: L&PM Editores 1996.
- _____ (1987), *A condição judaica. Das tábuas da lei à mesa da cozinha*, Porto Alegre, L&PM Editores.
- _____ (1977), "Festa das luzes, festa da liberdade", in: *Correio do Povo* (Porto Alegre), 10.12.1977, 4.
- _____ (1976), "Da mesa da cozinha", in: *Correio do Povo* (Porto Alegre), 19.06.1976, 14.
- Szklo, Gilda Salem (1990), *O bom fim do shtetl: Moacyr Scliar*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Trepp, Leo (1998), *Die Juden. Volk, Geschichte, Religion*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Urbach, Ephraim E. (1987): *The Sages. Their Concepts and Beliefs*, Jerusalem, The Magnes Press/The Hebrew University.
- van Steen, Edla (1981), "Moacyr Scliar", in: van Steen, Edla (org.): *Viver & escrever*, Vol. 1, Porto Alegre, L&PM Editores, 171-178.

- Vieira, Nelson H. (1995), *Jewish Voices in Brazilian Literature. A Prophetic Discourse of Alterity*, Gainesville, University Press of Florida.
- Zilberman, Regina; Bernd, Zila (orgs.) (2004), *O viajante transcultural. Leituras da obra de Moacyr Scliar*, Porto Alegre, EdiPUCRS.
- ____ (1980), *A literatura no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Mercado Aberto Editora.
- ____ (1976), “A crítica social nos contos de Moacyr Scliar”, in: *Correio do Povo* (Porto Alegre), 23.10.1976, 14s.
- ____ (1974), “Moacyr Scliar: Da fantasia ao real”, in: *Correio do Povo* (Porto Alegre), 14.09.1974, 14s.

Reflexões sobre a poética da *fantasy*¹

HANS-HEINO EWERS

Parece ser cada vez mais irrefutável que, com o final dos anos 1990 – possivelmente acompanhando o aparecimento do primeiro volume de *Harry Potter* (1997, trad. alemã 1998) –, entrámos numa nova era da literatura infanto-juvenil caracterizada pela globalização do mercado livreiro infanto-juvenil e pelo alargamento de ofertas de produtos dos media em pacote, bem como da comercialização de produtos multimedia. Além disso, um género literário – o da *fantasy* – evidenciou-se de tal modo que conseguiu imprimir o seu cunho a toda uma época, pelo menos num nível cultural de leitura quotidiana.

Em claro contraste com os géneros realistas, a *fantasy* é o género globalmente mais fácil de vender, pois ultrapassa todas as fronteiras culturais. A *fantasy* recorre a uma linguagem simbólica e metafórica que todas as culturas entendem. O *boom* comparativamente tardio deste género, que não é, de modo algum, um género recente, deveu-se, a meu ver, a inovações técnicas especiais, pois só com o aparecimento e aperfeiçoamento da animação por computador se tornou possível uma filmagem adequada da literatura da *fantasy*, bem como a sua transposição eficaz para jogos de computador. Foi só com a mais recente filmagem computadorizada que *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, se inscreveu na memória visual, não só de uma comunidade de adeptos, mas também do público em geral. Graças às enormes potencialidades visuais destes meios, os receptores de todas as camadas etárias tornaram-se, por assim dizer, aptos para a *fantasy* e adquiriram uma noção da monumentalidade deste género.

Na Alemanha, nem a crítica literária infanto-juvenil, nem os estudos germanísticos da literatura infanto-juvenil têm, em minha opinião, encontrado a forma adequada de tratar a *fantasy*. Os especialistas em literatura infanto-juvenil procuram chegar à *fantasy* através da teoria da literatura fantástica, na esteira de Todorov, e consideram-na uma forma particular do fantástico.² É certo que há semelhanças entre o fantástico e certos traços da *fantasy*; contudo elas são em grande medida de natureza exógena. No espaço anglo-americano, como de resto também na anglistica alemã,³ encontramos uma outra aproximação: aqui a *fantasy* é considerada uma forma contemporânea da mitopoesia, um moderno jogo literário com mitos tradicionais.⁴

¹ Agradeço à minha assistente, Agnes Blümer, bem como à minha doutoranda Miriam Adam, as preciosas indicações.

² Refira-se, a este propósito, Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel, 2006. Recentemente, Bernhard Rank (2010: 172) afirmou uma vez mais: “Contudo faz sentido ver a *fantasy* não enquanto conceito genérico, mas enquanto subgénero do fantástico”.

³ Vd. por exemplo, Dieter Petzold, 1980; Maren Bonacker, Stefanie Kreuzer, 2006; Fanfan Chen, 2007; Christian Kölzer, 2008. Devo algumas sugestões ao trabalho de Kölzer.

⁴ Vd. Brian Attebery, 1980 e 1992; Marek Oziewicz, 2008.

I.

As minhas reflexões sobre uma poética da *fantasy* têm como ponto de partida um fenómeno que é constatável há séculos. Desde o final da Idade Média e começos da Moderna que certos assuntos narrativos, provenientes do mundo da mitologia clássica e indo-germânica, das epopeias heróicas clássicas e medievais, do mundo da cavalaria e da Távola Redonda, dos contos orientais – para referir apenas algumas áreas de proveniência – exercem um contínuo fascínio. São assuntos que vão sendo retomados e recriados em praticamente todas as épocas históricas e moldados para estarem em consonância com o código literário e o gosto do público de cada época. São disso exemplo os romances de cavalaria, em parte também os *Räuberromane*, romances de salteadores, que constituíram, séculos a fio, a leitura preferida do público. A *fantasy* de finais do século XX e inícios do século XXI poderá ser incluída neste contexto histórico-literário, pois é também um género que se caracteriza por retomar e trabalhar assuntos do passado. Nalguns aspectos, podemos considerar os romances da *fantasy*, que se publicam hoje em tão grande número, como os romances de cavalaria do nosso tempo, pois têm em comum com estes a preferência do público e o desprezo da crítica literária.

O rearranjo e a renovação de assuntos narrativos pré-modernos em géneros próprios concebidos expressamente para esse fim tem vindo a acontecer ao longo dos tempos e sempre com um propósito de actualização. Manteve-se, em boa medida, o distanciamento face ao presente, mas procurou evitar-se que os assuntos recuperados causassem demasiada estranheza. Tudo o que esses assuntos do passado tinham de exasperante, de incompreensível ou de repugnante teve, pois, que ser desdramatizado ou até mesmo eliminado. A renovação literária de assuntos antigos aconteceu muitas vezes sob a forma de paródia⁵ de obras clássicas. Muitos romances de cavalaria são efectivamente paródias romanescas de certas epopeias medievais. Tais paródias não têm, contudo, de se basear em obras particulares. Os próprios géneros também podem funcionar como pré-textos. As paródias ao género recorrem com maior ou menor liberdade a certos modelos de personagem e de acção, bem como a *settings* ou a motivos característicos desse género. Nestes casos, estamos perante invenções de personagens, de acções e de outros motivos ao estilo dos géneros do passado que são objecto de paródia. O que daí deriva não é nem uma forma puramente contemporânea, nem puramente antiga de literatura, mas antes uma forma literária mista, na qual os elementos modernos ou contemporâneos vão a par de elementos pré-modernos ou passados. Estas formas literárias mistas oferecem um especial prazer de leitura, na medida em que o encanto do passado pode ser desfrutado, ao mesmo tempo que é transmitida uma sensação de proximidade, de familiaridade com os vários sujeitos de acção – que são, por um lado, estranhos e, por outro, familiares.

II.

Em que consiste então a *differentia specifica* da *fantasy* no contexto de todos os géneros que lhe são aparentados e que têm por objectivo recuperar assuntos narrativos passados/ /pré-modernos? Enquanto que o conto maravilhoso (*Märchen*) pode ser designado como paródia às histórias pré-modernas de casamento e, em parte, também aos romances de amor cortês, enquanto que as sagas tratam geralmente de acontecimentos inquietantes de carácter numinoso ocorridos num lugar específico,⁶ os romances de *fantasy* podem ser vistos como paródias a epopeias heróicas medievais, pelo menos no que diz respeito

⁵ Vd. Wolfgang Iser (1977). O conceito de paródia é utilizado por Iser em sentido lato e significa uma recuperação e recriação de obras e de géneros com um propósito quer encomiástico, quer crítico ou de desmascaramento.

⁶ Vd. *Krabat*, de Otfried Preußler ou os romances do *Golem*, de Mirjam Pressler.

ao ponto de partida deste género narrativo. Daqui resulta ser o heroísmo pré-moderno o seu motivo e tema central. A *fantasy* faz reviver a época heróica e, em minha opinião, deve o seu fascínio exactamente a esta sua intenção. A ela subjaz a suposição de que um tal tipo de heroísmo já não tem lugar numa sociedade moderna e que, por conseguinte, só conseguiremos abarcá-lo recontando histórias antigas.

As teorias histórico-filosóficas sobre a épica, de Hegel a Georg Lukács, baseiam-se no par de opostos fundamental: epopeia e romance. A epopeia, cujo declínio foi determinado pelo começo da Idade Moderna e pela ascensão do romance, é considerada a essência da épica pré-moderna. A *fantasy* não põe em causa esta ideia, mas parece relativizá-la, pois concede à epopeia um lugar na era moderna – só que já não enquanto epopeia, mas sim enquanto romance. A problemática e também o fascínio do género *fantasy* residem exactamente neste paradoxo.

A epopeia relata acontecimentos e contém histórias em que todos acreditam, histórias que são elo de união e que constituem um tesouro colectivo de memórias. Estamos aqui perante genealogias de dinastias dominantes, perante mitos fundadores de povos e nações inteiras. Na sua recriação enquanto *fantasy*, estes assuntos passam a ter o estatuto de invenções livres provenientes de um indivíduo isolado e deixam de poder reclamar-se como universais, pois não possuem qualquer tipo de ligação ao colectivo. Enquanto bem colectivo, a epopeia não conhecia autor. Tinha sim, quanto muito, um criador mítico. Mas na sua recriação enquanto *fantasy*, a epopeia é obra de um indivíduo moderno. Além do mais, a epopeia é uma forma de literatura oral, expressa em verso, enquanto que na sua recriação sob a forma de *fantasy* é a prosa que domina. Tal como o romance, também a *fantasy* é um género ligado ao livro impresso, o que deverá ser visto como a sua primeira característica moderna.

A despeito de toda a sua modernidade enquanto romance, a *fantasy* não deixa de ser essencialmente definida pelos seus conteúdos pré-modernos. No centro encontram-se feitos heróicos os quais, ainda que provenientes de um único indivíduo, dizem fundamentalmente respeito à comunidade, aos fundamentos políticos e morais de um povo, de uma nação ou de um colectivo. A *fantasy* ocupa-se da luta em prol da ordem universal de uma nação e do derrube de todos os poderes que ameaçam essa ordem ou procuram impedir a sua edificação. Nestas lutas trata-se essencialmente de eliminar usurpadores, soberanos ilegítimos e seres despóticos sequiosos de poder. Enquanto recriação moderna da epopeia, a *fantasy* partilha com esta, fundamentalmente, o conteúdo político e moral que abrange todo um povo ou qualquer outra comunidade, ao passo que o romance tematiza, por princípio, o domínio privado. Desta forma, a *fantasy* revela-se como literatura política, ou melhor, histórico-filosófica, ou até mesmo como visão do mundo. Que isto fique aqui anotado contra todas as tentativas psicologizantes de interpretação que apresentam a demanda do herói e o seu feito decisivo portador de vitória exclusivamente como representação simbólica de um processo de individuação.⁷

Na *fantasy*, a temática pré-moderna – heroísmo, salvação do mundo, feito libertador do herói, etc. – não é, contudo, tratada no seu estado puro, mas sim, regra geral, de forma perspectivada: a partir do ponto de vista do presente e em relação com ele, o que é mais um elemento de modernidade deste género. Portador desta perspectiva moderna sobre o heroísmo pré-moderno e sobre a época heróica do passado, costuma ser, na maioria dos casos, o narrador (a instância narrativa). A voz do narrador ou o discurso narrativo podem pôr em evidência a distância que separa o presente narrado – o aqui e o

⁷ Cf. Joseph Campbell, 1999.

agora –, do heróico tempo passado.⁸ Nessa medida podem tomar posição relativamente a certos valores. Podem, por exemplo, mostrar admiração pelo heroísmo pré-moderno, e desdém, ou até mesmo desprezo, pelo mundo moderno, com a sua divisão do trabalho e com a redução do indivíduo a uma pequena roda da engrenagem.

Ainda mais surpreendente é a forma como os sujeitos de acção individuais incorporam a perspectiva moderna sobre os tempos heróicos. A *fantasy* é uma forma literária mista, também na medida em que coloca num mesmo e único plano de acção personagens provenientes dos mais diversos períodos históricos. Por princípio, a *fantasy* mistura personagens modernas e arcaicas. Heróis de alta estirpe aparecem lado a lado com pessoas como tu e eu. No que diz respeito ao arsenal de personagens, a *fantasy* está repleta de anacronismos, o que não deixa de contribuir para o seu encanto. Tal não significa, porém, que as personagens modernas tenham de ficar à margem dos acontecimentos; pelo contrário, elas ocupam muitas vezes a posição do protagonista, enquanto que as personagens heróicas arcaicas surgem na qualidade de antagonistas.

Esta circunstância pode ser explicada no contexto da estética da recepção e com base no carácter romanesco da *fantasy*. A *fantasy* pretende estar em sintonia com o romance moderno, pelo que não quer ser escutada a uma distância respeitosa – como os antigos cânticos heróicos –, mas sim recepcionada de forma íntima e empática. O leitor deve ver-se envolvido emocionalmente, inserido numa acção empolgante, deve perder-se nesse mundo de ficção. Por isso é necessário que a própria obra forneça pontos de apoio e possibilidades de identificação. Neste contexto, a personagem principal adquire um papel determinante: por isso, numerosos romances de *fantasy* apresentam um/uma protagonista que é familiar ao leitor de hoje, com quem este se identifica e que lhe fornece um posto de observação a partir do qual lhe é possível entender aquele mundo insólito.⁹

Para além da sua função de ponte de ligação com o leitor, estas personagens anacrónicas – do ponto de vista da época heróica – representam o presente moderno dentro do próprio romance: a grandiosidade ou o carácter desprezível das suas acções e atitudes dizem muito acerca da dignidade e do valor histórico da nossa época. É comum estes protagonistas permanecerem na posição de testemunhas oculares de batalhas heróicas, sem interferirem directamente na acção e sem conseguirem conquistar a glória,¹⁰ documentando assim a distância que os separa do heroísmo, qualquer que ele seja, e a falta de grandiosidade da nossa época quando comparada com o passado, que Hegel designou de época heróica (*Heroenzeitalter*).

Mas é também concebível que personagens de hoje interfiram nos acontecimentos e levem a cabo o decisivo feito libertador sem por isso terem de prescindir das suas características modernas.¹¹ De acordo com esta variante, o presente seria então declarado como

⁸ Exemplo paradigmático é o do narrador no *Hobbit*, de Tolkien, que, com humor e sensibilidade, introduz o leitor no mundo dos *halflings* e dos anões, tendo sempre em consideração as diferenças existentes entre realidade ficcional interna e externa.

⁹ Em Tolkien esse papel cabe aos hobbits que são decididamente burgueses. De realçar são ainda outros protagonistas, tais como Bastian Balthasar Bux, em *A História interminável*, de Michael Ende, ou Merle e Emily Laing, nas trilogias com o mesmo nome de Kai Meyer e Christoph Marzi, que se oferecem como identificação ao leitor, sobretudo devido à sua mediania e acentuada falta de heroísmo. Uma excepção é *Momo*, de Ende, cuja heroína se encontra na tradição da figura do anjo, do génio ou ainda da criança divina e que, por não ser uma personagem moderna, é pouco adequada para a identificação.

¹⁰ É por exemplo o caso do hobbit Bilbo Beutlin que, na batalha decisiva dos cinco exércitos, se torna invisível graças ao auxílio do anel e observa tudo a partir de um posto de vigia relativamente seguro, até ser alvejado por uma pedra e ficar inconsciente.

¹¹ Como Lyra e Will na obra *The Amber Spyglass* (2000) (trad. alemã *Das Bernsteinteleskop*, 2000), de Philip Pullman. Estas personagens não interferem directamente nos combates entre o exército de Asriel e os representantes do magistério, porém, através do seu “pecado original”, permitem a viragem decisiva.

redentor de um passado que, por si só, não teria sido capaz de se libertar. O individualismo moderno triunfaria assim sobre o heroísmo do passado.

Uma terceira variante abre a possibilidade de os protagonistas modernos, após terem cumprido a sua função de personagens de identificação, se irem modificando pouco a pouco no decurso da acção, acabando por adquirir traços arcaicos e heróicos.¹² Muitas vezes esta metamorfose gradual de um indivíduo moderno em personagem heróica, em herói antigo, em figura dominante ou em poderoso regente acontece contra a sua própria vontade, pois é imposta ou exigida por circunstâncias externas. A mudança pode ser de natureza duradoura ou passageira. Na realidade, após um feito glorioso e uma batalha ganha, a personagem principal acaba muitas vezes por regressar à sua condição moderna e não-heróica de indivíduo discreto.¹³ Em qualquer dos dois casos, seria de perguntar qual o significado concreto da transformação do carácter da personagem principal: será que, com isso, a época moderna se nega e se extingue a si própria ou será que, elevando-se à magnificência, adquire um valor idêntico ou até mesmo superior ao tempo passado?

Os juízos de valor – explícitos ou implícitos – seja no plano do narrador (da instância narrativa), seja no plano das personagens, apontam para perspetivações ideológicas da *fantasy* de sentido contrário. A questão central que aqui se poderá colocar a cada romance de *fantasy* é a seguinte: para que lado pende o equilíbrio entre passado e presente, entre pré-moderno e moderno? Em Tolkien e também em C. S. Lewis, por exemplo, a época mítica do passado é apresentada como superior e é preferida relativamente ao presente desprovido de heroísmo e afastado do divino. Esta é uma posição bem conhecida da última fase do romantismo alemão. A ela se contrapõe o cunho de uma *fantasy* que já não é romântico, mas antes expressão de um estado de espírito esclarecido: neste caso, as situações mágico-míticas do mundo têm uma conotação geralmente negativa. Os combates descritos têm por objectivo libertar do mito e do medo que ele inspira, e afastar a dominação e a opressão arcaicas. Em Philip Pullman ou em Kai Meyer, por exemplo, o iluminismo e o individualismo moderno são conquistas inestimáveis que urge defender.¹⁴ De acordo com a respectiva orientação ideológica, poder-se-ia falar de polaridade entre uma *fantasy* romântica-conservadora e uma *fantasy* modernista-esclarecida. Isto mostra claramente que neste género se mantém, com inalterada veemência, a *Querelle des Anciens et des Modernes*, iniciada no século XVII.

Que as personagens principais dos romances de *fantasy* sejam frequentemente muito jovens, por vezes mesmo crianças (e assim sejam também ocasionalmente descritas no início, em termos psicológico-realistas) não nos deve levar a pensar que estamos perante romances de formação encapotados e enclausurados em imagens. A *fantasy* trata do combate pela ordem universal, no decurso do qual um jovem herói, que é muitas vezes um pateta simplório,¹⁵ adquire um papel determinante. Trata-se aqui, em primeira análise, de literatura “política” na qual estão em jogo poder, domínio, opressão, posse e riqueza.

III.

A mistura de personagens modernas e arcaicas, de figuras provenientes dos mais diversos espaços epocais, pode ser concretizada de diferentes maneiras: pode – como no

¹² Por exemplo Peter Pevensie, na obra de C.S. Lewis *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), que passa de aluno de escola a “High King Peter the Magnificent” da Narnia.

¹³ Ao regressar de Phantásia, Bastian Balthasar Bux volta a ser o pequeno rapazinho gordo e mediano, apesar de ter amadurecido interiormente.

¹⁴ Figuras cimeiras desta variante são Philip Pullman e o escritor alemão Kai Meyer.

¹⁵ O “rato” tímido de *Fogo de gelo* (*Frostfeuer*, 2005), livro de Kai Meyer, constitui uma encantadora variante deste tipo.

caso de Tolkien – limitar-se à caracterização de personagens. A pertença das personagens a uma certa época manifesta-se então, exclusivamente, nas suas características pessoais, na sua forma de pensar e de agir – independentemente de ocuparem o mesmo mundo das personagens de outras épocas. O exemplo clássico é o de um mundo da Baixa ou Alta Idade Média. A respectiva pertença epocal de cada personagem pode ser trabalhada, ora de forma clara, ora de forma mais discreta e contida.

A mistura do moderno e do arcaico também pode ir além da caracterização de personagens e estender-se ao mundo ficcional construído, ao *setting* geral. Muitas obras da *fantasy* – até mesmo já as de C.S.Lewis, amigo de Tolkien – apresentam o mundo de onde provêm as personagens modernas tal como ele é. Aqui, o carácter misto mostra-nos que estamos perante uma literatura onde vários mundos entroncam. É frequente encontrarmos aqui uma literatura de dois mundos, ou seja, uma *fantasy* que entrelaça o mundo quase medieval, típico do género da *fantasy*, com um segundo mundo que corresponde ao nosso. Mas, como reforço do carácter misto, podem ser igualmente convocados todos os mundos possíveis: tanto etapas históricas do mundo real – por exemplo a Oxford do século XIX e a do presente, em Philip Pullman¹⁶ – como uma diversidade de mundos típicos da *fantasy* – por exemplo o mundo medieval e o mundo egípcio do tempo dos faraós, em Kai Meyer.¹⁷ Um modelo muito utilizado na *fantasy* de dois mundos consiste em introduzir o protagonista – enquanto indivíduo moderno –, no seu mundo original, ou seja, no seu lugar histórico, para só depois o introduzir no mundo típico da *fantasy* e nas batalhas que aí se desenrolam.¹⁸ É também concebível que ambos os mundos estejam sempre em paralelo, permitindo assim uma constante movimentação dos protagonistas de um lado para o outro.¹⁹

As manifestações da *fantasy* que jogam com dois mundos têm sido frequentemente associadas ao fantástico. São de facto constatáveis algumas semelhanças entre este tipo de *fantasy* e a narrativa fantástica, pelo que o risco de confusão existe. É aqui evidente até que ponto pode ser problemática uma teoria dos géneros puramente estruturalista, que aposte apenas em características meramente estruturais e negligencie o aspecto funcional. A coexistência de dois mundos, enquanto componente estrutural, desempenha uma função diferente em cada um dos dois géneros: na narrativa fantástica, o segundo mundo é dotado de magia, destinada sobretudo a pôr em causa as concepções científicas da realidade moderna, enquanto que na *fantasy* aquilo que está em causa é a ordem do mundo justa e sublime, razão pela qual vários mundos são contrapostos no tocante à sua natureza religiosa, espiritual, política e social. No caso de uma *fantasy* que apresente um único mundo, são personagens individuais ou grupos de poder que representam os diferentes conceitos de ordem.

IV.

Como qualquer outro género literário, também a *fantasy* tem sofrido transformações e modificações que a afastam da sua matriz clássica ligada a Tolkien. Uma dessas

¹⁶ Pullman, Philip (1995), *Northern Lights* (trad. alemã *Der goldene Kompass*, 1996).

¹⁷ Meyer, Kai (2003), *Die Fließende Königin* (*A rainha das águas*).

¹⁸ Exemplos paradigmáticos são as crónicas de *Namia*, de C. S. Lewis, *Die Unendliche Geschichte* (*A História Interminável*), de Ende, a série *Harry Potter*, de Joanne K. Rowling, bem como os livros do *Märchenmond* (*A terra das florestas sombrias*), de Wolfgang e Heike Holbein.

¹⁹ É este o caso de *Momo*, de Ende, bem como do clássico da *fantasy*, *The Dark Rising* (1973), (trad. alemã *Wintersonnenwende*, 1977) de Susan Cooper, nos quais se passa de uns níveis temporais para outros. A esta categoria pertence também grande parte da chamada “urban fantasy”, como a trilogia *Emily Laing*, de Marzi, e *Der Greif* (*O grifo*), de Wolfgang e Heike Holbein. Joga-se aqui com os mundos de duas cidades – uma inferior, outra superior – ou com as faces de uma mesma cidade em mundos diferentes.

transformações tem a ver com a representação não-alegórica dos mundos – ou seja, configurada em sentido real –, típica da *fantasy* clássica: os mundos do heroísmo, do pensamento mítico, da orientação para o Além e da proximidade ao divino que aí encontramos não representam nada para além deles próprios. É sabido que Tolkien rejeitou veementemente qualquer leitura alegórica da Terra Média. De resto, é característico das duas matrizes ideológicas da *fantasy* perseverarem numa representação de mundos que deve ser tomada à letra. De acordo com a sua coerência interna, em nenhuma das duas matrizes essa representação deve ser lida como alegoria. O mundo mágico-mítico da *fantasy* – seja ele positivo ou negativo – não é senão isso, e nada mais.

Na *fantasy* a alegorização de conteúdos pré-modernos só acontece quando essa mesma *fantasy* não tem por objectivo contrapor o passado e o presente, mas sim tematizar exclusivamente as condições existentes no mundo moderno. Por outras palavras: quando o seu fito é o confronto com as catástrofes políticas do século XX. Muitas obras recentes da *fantasy* concentram-se apenas no presente, na situação política ou ainda na ameaça ecológica criada pelas sociedades tecnicamente muito avançadas. Os mundos arcaicos que aí surgem não devem, neste caso, ser tomados à letra, mas antes ser lidos como alegorias, e avaliados como imagens de situações actuais. As forças obscuras do passado que aparecem nessas obras têm de ser interpretadas como alegorias dos actuais jogos de poder, das estruturas de domínio e das destruições ambientais. Os senhores cinzentos da obra *Momo*, de Michael Ende, são disso talvez o mais conhecido exemplo: os seus nomes e a própria imagem são sinais claros de que se trata de figuras alegóricas representativas de certos traços do actual mundo empresarial.

Mas por que razão é que, nestas novas manifestações da *fantasy*, os mundos arcaicos fornecem uma tão grande quantidade de imagens adequadas a representações alegóricas da actualidade? Que semelhança existe entre imagem e significado? Vendo bem, a uma escala global, o nosso presente é tudo menos um mundo estruturado de acordo com os modernos princípios de liberdade. Pelo contrário, a regressão a estruturas de poder e a formas de consciência arcaicas, a rupturas civilizacionais, não é apenas uma ameaça, é uma realidade. Alguns romances da *fantasy* espelham estas facetas tenebrosas do nosso presente por meio de uma imagética mítico-arcaica “distorcida até se tornar reconhecível”. Já não se trata neste caso da *Querelle des Anciens et des Modernes*; aqui a *fantasy* transforma-se numa literatura política alegórica que, a nível temático, se relaciona exclusivamente com o presente.²⁰

V.

No início do artigo referiu-se o dealbar de uma nova época na literatura infanto-juvenil. A sua principal característica – a ascensão da *fantasy* a modelo fundamental – implica uma modificação substancial nos temas literários infanto-juvenis. Na minha opinião, a *fantasy* está muito longe de ser uma literatura que trate de temas específicos da infância e da juventude – mesmo quando recorre a protagonistas infantis e juvenis. Pelo contrário, a sua expansão para o campo literário infanto-juvenil levou ao recuo dos temas próprios dessas camadas etárias e à sua substituição por temas de carácter geral, adequados a todas as gerações. Em vez de personagens infantis e juvenis com desenho psicológico realista, aparecem figuras de heróis e de soberanos, seres fabulosos e figuras míticas. Já não se trata de resolver problemas característicos de uma idade, de conquistar

²⁰ Também a obra de Tolkien tem sido considerada uma literatura de alegoria política, como o comprova a história da sua recepção. Na investigação mais recente destacam-se Alexander van de Bergh (2005) e Elke Kehr (2003).

espaços de liberdade para crianças e jovens, trata-se antes de edificar ordens mundiais e estatais, repelir forças inimigas ou salvar a terra de catástrofes.

Parece que, devido à liberalização progressiva no seio da família e da escola, o quotidiano infantil e juvenil desapareceu como cenário de conflitos emotivos, pelo que terá perdido interesse enquanto tema literário. Por contraste, como é empolgante a luta contra a destruição dos fundamentos naturais da nossa vida levada a cabo por forças inimigas, a luta contra as catástrofes naturais provocadas por essas mesmas forças! Graças à sua orientação temática mais geral, a *fantasy* pode ser designada, com toda a justiça, de literatura *crossover* ou *all-age*. No seu espaço já não há barreiras temáticas entre literatura infanto-juvenil e literatura para adultos.²¹

Esta mudança epocal aqui esboçada abrange também a obra de autores e autoras que se têm dedicado sobretudo ao género realista. Kirsten Boie continua a ser considerada a figura de proa do romance infanto-juvenil realista. No entanto, também esta autora se aproximou da *fantasy* em anos mais recentes. O primeiro passo nesse sentido consistiu em examinar satiricamente uma ou outra excrescência do *boom* da *fantasy*. Com base em dados da história social da Idade Média, por exemplo, Boie desmascarou de forma divertida as populares histórias de cavalaria destinadas a alunos da escola primária. Em *O pequeno cavaleiro Trenk* (*Der kleine Ritter Trenk*, 2006) Boie dá continuação, em pequena escala, à tarefa iluminista, iniciada em tempos pelo grande Miguel Cervantes, de desencantar o romantismo cavaleiresco. Em *Aquele que chega através do espelho* (*Der durch den Spiegel kommt*, 2001), uma paródia a *Alice no País das Maravilhas*, os acontecimentos aventureiros no “país-do-outro-lado” e a salvação deste das mãos do malvado Evil são colocados num contexto significacional psicológico (individual). O modelo para este tipo de *fantasy*, cujos mundos medievais podem ser lidos como materializações míticas de processos e emoções espirituais, como paisagens da alma, como representações simbólicas de amadurecimento ou individuação, é não tanto a *Alice*, de Carroll, mas mais o *Mio, meu Mio* (*Mio, min Mio*, 1954, trad. alemã 1955), de Astrid Lindgren. A situação de Anna em *Aquele que chega através do espelho* não é tão dramática como a do órfão Bo Vilhelm Olsson, em *Mio, meu Mio*, pelo que a obra mais parece um suave jogo irónico com o género do que um contributo autónomo de Kirsten Boie para a *fantasy*.

Esse seu contributo só surge verdadeiramente com os *Medlevinger* (2004) e com os romances *Skogland* (2005 e 2008), pois só nestas obras encontramos uma abertura aos grandes temas políticos e humanos. Fará sentido referir, neste ponto, que Boie já antes tinha experimentado a literatura política usando uma forma parabólica: em *Mellin, a menina que manda no dragão* (*Mellin, die dem Drachen befiehlt*, 1987) tentara esclarecer as crianças do ensino primário sobre as causas da xenofobia e do absurdo dos confrontos violentos daí resultantes. Boie não esteve sozinha neste género de literatura política. Já em 1973, no texto de carácter fabuloso e parabólico *Sim sala Bim*, Christine Nöstlinger se esforçara por explicar a teoria marxista da mais-valia a crianças a partir dos oito anos.²² Nem o livro de Nöstlinger, nem o de Boie tiveram especial acolhimento. É certo que estas parábolas parecem hoje demasiado óbvias e artificiais; mas há, mesmo assim, que referir que nem os críticos nem os agentes literários mostraram grande compreensão por esta forma de literatura política de longa tradição.

²¹ Vd. a este propósito Maren Bonacker (2004 e 2007), Sandra Beckett (2009), Rachel Falconer (2009) e Agnes Blümer (2009: 105-114).

²² Um ano antes já tinham surgido nos romances *Die Kronenklauer* (*Os ladrões da coroa*, 1972), de F. K. Waechter e Bernd Eilert, e *Tischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack* (*Põe-te mesa e desanda cacheirinha*, 1972), de Waechter, que foram concebidos como parábolas do capitalismo.

Nos *Medlevinger* Boie ousou combinar numa só obra dois géneros totalmente diferentes: uma história realista da grande cidade, com uma acção aventurosa em torno de um crime – na tradição dos primeiros romances para crianças de Erich Kästner –, e uma história típica da *fantasy*. O dualismo de mundos patente nesta obra não tem nada a ver com a literatura fantástica tradicional, ainda que alguns motivos para ela apontem – por exemplo, a irritação do herói no primeiro encontro com os *Medlevinger*. No confronto estabelecido entre o mundo dos *Medlevinger* e o nosso, Boie faz contrastar duas diferentes formas de civilização: poder-se-ia, usando as palavras de Levi-Strauss, falar do contraste entre “sociedades frias” e “sociedades quentes”. Boie trata das inevitáveis influências destrutivas que as sociedades dinâmicas de tipo ocidental exercem sobre as culturas estáticas, as quais, por seu lado, podem facilmente ser arrastadas pelo sorvedouro da técnica. Ela consegue aproximar as crianças de questões fulcrais da moderna antropologia cultural e da teoria social revestindo-as com imagens.

O mundo dos *Medlevinger* é o exemplo paradigmático de culturas estáticas e sem desenvolvimento tecnológico, enquanto que a civilização dinâmica é mostrada através da grande metrópole Hamburgo. A acção, que decorre no bairro portuário de Hamburgo – o rapto e a subsequente libertação de Antak e de Verdur –, deve, aliás, ter uma leitura simbólica. Parece-me extremamente original que Boie tenha situado tanto a luta contra a ameaça à ordem mundial – típica da *fantasy* –, como a afirmação do jovem herói, não num mundo que lembra a Idade Média, mas sim no mundo realisticamente desenhado do nosso presente. Porém, é também aí que reside o carácter problemático da obra, pois a acção, a lembrar uma história policial para crianças, à maneira dos *Pfefferkörner*,²³ contrasta de forma singular com a mensagem séria e grave do texto: a exigência de auto-limitação crítica nas sociedades modernas que se orientam pelo dinheiro, pelo ouro, pelo lucro capitalista.

A temática dos romances *Skogland* é clara. Estamos aqui perante um empolgante *thriller* político sob a forma de *fantasy*. Tal como acontecia nos *Medlevinger*, também aqui a autora vai buscar os leitores ao seu próprio mundo vivencial, e, tal como nos *Medlevinger*, também aqui ela só ascende ao plano temático das questões humanas mais gerais concebendo um fio condutor da acção na linha da *fantasy*. Como poderia uma menina como Jarven chegar ao centro do poder e das intrigas se não tivesse sido desviada para um mundo mais ou menos fantástico, no qual o aparelho de poder ainda tem a forma de um reino e as princesas desempenham uma função política? Contrariamente ao mundo dos *Medlevinger*, o reino socialmente cindido de *Skogland* não é um mundo oposto à moderna civilização, no seio da qual Jarven cresceu; é antes o retrato imbuído de estranhamento dessa mesma civilização. *Skogland* é uma parábola da situação política, tal como hoje existe em muitos países do mundo, mas que não é percebida pela maioria das pessoas. Com *Skogland* Kirstin Boie – aliás, muito à maneira de Brecht – criou uma parábola dominada pelo efeito de estranhamento, o que permite pôr a descoberto conexões que estão escondidas – em grande medida graças aos *media* e às bombas de fumaça que lançam em todas as direcções.

Os romances *Skogland* são o *pendant* a um dos grandes romances políticos para jovens leitores nos primeiros anos da República Federal da Alemanha: se *Timm Thaler* ou *o riso vendido* (*Timm Thaler oder das verkaufte Lachen*, 1962), de James Krüss, tratava do carácter demoníaco do capitalismo monopolista, os romances de Boie introduzem-nos no mundo da corrupção política e da mentira mediática. Ambos os romances são uma manifestação

²³ “Os grãos de pimenta”, série infanto-juvenil sobre um grupo de cinco jovens que resolvem casos de crime (N. das Trads.)

daquilo que hoje designamos de *fantasy* pós-moderna. Tanto a obra de Boie como a de Krüss são uma forma mista de literatura imagética, não existindo uma separação clara entre plano ilustrativo e plano objectivo,²⁴ como acontecia, por exemplo, em *O pequeno Hobbit* ou na narrativa mais antiga de Boie, *Mellin*.

As componentes ilustrativa e objectiva são, por assim dizer, colocadas lado a lado, coexistindo, portanto, no mesmo plano de representação. A parábola (*Skogland*) surge lado a lado com a realidade, é a sua imagem de estranhamento. As personagens podem, assim, passar da realidade para a representação parabólica dessa realidade e vice-versa. Nós, enquanto leitores, face a qualquer dos elementos da realidade ficcional, somos levados a perguntar se se trata de uma imagem representativa de outra coisa qualquer, ou se é referente a ele próprio. No respeitante às personagens, seria também de verificar se estão ali em representação de outra coisa, ou seja, se têm carácter alegórico, ou se significam o que realmente são. Figuras que se pretendem alegóricas ou “reais” podem, por isso, dar-se as mãos numa literatura imagética de características mistas. Isto pode implicar uma necessidade de habituação, mas é exactamente aí que reside o fascínio da *fantasy* pós-moderna.

VI.

A *fantasy* é um género pertencente à literatura actual que merece ser tomado a sério. Temos aqui uma literatura que se ocupa de temas centrais no domínio político e histórico-filosófico e que, em muitos aspectos, se debruça sobre a situação do nosso mundo actual. Num género literário que tem ocupado a lista de *bestsellers* anos a fio, é difícil separar o trigo do joio. Os numerosos “penduras” entre os autores da *fantasy* arruinam o bom-nome deste género, sem contribuírem para a sua evolução.²⁵ Deveríamos também falar de um fracasso da crítica, que, não só fica pelas superficialidades, como desacredita o próprio género, na medida em que remete a *fantasy* para o âmbito da literatura trivial, concedendo-lhe valor e significado quanto muito enquanto incentivo à leitura, o que é definitivamente pouco para um tratamento sério deste género literário.

Tradução:

Gabriela Fragoso e Maria Teresa Cortez

Bibliografia

Attebery, Brian (1992), *Strategies of Fantasy*. Bloomington, Indiana UP.

____ (1980), *The Fantasy Tradition in American Literature. From Irving to Le Guin*. Bloomington, Indiana UP.

²⁴ Designações introduzidas por Lessing para diferenciação das componentes dos „Gleichnisse”, parábolas e outros textos com uma dimensão analógica, como alegorias ou fábulas. Lessing distingue entre uma componente objectiva, ou seja, a ideia, a verdade que se pretende transmitir (*Sachteil*), e a componente imagética (*Bildteil*), constituída pela história em si, que ilustra, exemplifica essa ideia, essa verdade. Esta proposta terminológica continua a ser usada na análise estrutural de textos literários construídos em torno de relações de analogia. (N. das Trads.)

²⁵ Já no ensaio “On Fairy Stories” (2001: 55) Tolkien adverte contra tais “penduras” que arruinam o bom-nome do género fantástico: “Fantasy can, of course, be carried to excess. It can be ill done. It can be put to evil uses. It may even delude the minds out of which it came. But of what human thing in this fallen world is that not true?” “On Fairy Stories” já tinha aparecido numa versão mais curta em 1947, na Oxford University Press, depois de Tolkien ter apresentado as ideias em 1939, numa “Andrew Lang Lecture”, em St. Andrews (ver a este respeito o prefácio de Christopher Tolkien em *Tree and Leaf*).

- Beckett, Sandra (2009), *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. London / New York, Routledge.
- _____ (1992), *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana UP.
- Blümer, Agnes (2009), „Das Konzept Crossover – eine Differenzierung gegenüber Mehrfachadressiertheit und Doppelsinnigkeit“, in: *Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2008/09, Frankfurt/M. u.a., Peter Lang, 105-114.
- Bonacker, Maren [Edit.] (2007), *Das Kind im Leser. Phantastische Texte als all-ages-Lektüre. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium „Pinocchios Freunde“ 7. bis 9. Mai 2004*, Trier, WVT (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 30).
- _____ (2004), *Peter Pans Kinder. Doppelte Adressiertheit in phantastischen Texten. Tagungsband zum wissenschaftlichen Symposium 16. bis 18. Mai 2003*, Trier, WVT (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 20)
- _____ / Kreuzer, Stefanie [Edit.] (2006), *Von Mittelelerde bis in die Welten des Alls. Fantasy und Science Fiction in Literatur und Film*. Weltzar, Phant. Bibl.
- Campbell, Joseph (1999), *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt/Main (1.^a ed. ingl. 1949)
- Chen, Fanfan (2007), *Fantasticism. Poetics of Fantastic Literature. The Imaginary and Rhetoric*, Frankfurt/Main u.a., Lang (= Arbeiten zur Literarischen Phantastik; Bd.1).
- Cooper, Susan (1973), *The Dark Rising* (trad. alemã Wintersonnenwende, 1977).
- Falconer, Rachel (2009), *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*, London / New York, Routledge.
- Karrer, Wolfgang (1977), *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Fink (UTB 581).
- Kehr, Elke (2003), *Die wiederbezauberte Welt. Natur und Ökologie in Tolkien's „The Lord of the Rings“*, Wetzlar, Phantastische Bibliothek.
- Knobloch, Jörg / Stenzel, Gudrun [Ed.] (2006), *Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur*. Beiträge Jugendliteratur und Medien 58. Jg., 17, Beiheft 2006.
- Kölzer, Christian (2008), „Fairy tales are more than true“. *Das mythische und neomythische Weltdeutungspotential der Fantasy am Beispiel von J.R.R. Tolkien's „The Lord of the Rings“ und Philip Pullman's „His Dark Materials“*, Trier, WVT (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 32).
- Meyer, Kai (2003), *Die Fließende Königin*, Bindlach, Loewe.
- Oziewicz, Marek (2008), *One Earth, one People. The Mythopoeic Fantasy Series of Ursula Le Guin, Lloyd Alexander, Madeleine L'Engle and Orson Scott Card*. Jefferson and London, McFarland.
- Petzold, Dieter (1980), *J.R.R. Tolkien. „Fantasy literature“ als Wunscherfüllung und Weltdeutung*, Heidelberg, Winter.
- Pullman, Philip (2000), *Das Bernsteinteleskop*, Hamburg, Carlsen (orig. *The Amber Spyglass*, 2000).
- _____ (1996), *Der goldene Kompass*, Hamburg, Carlsen (orig. *Northern Lights*, 1995).
- Rank, Bernhard (2010), „Phantastische Kinder- und Jugendliteratur“, in: Günter Lange [Ed.], *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren.
- Tolkien, J.R.R. (2001), „On Fairy-Stories“, in: Tolkien, J.R.R., *Tree and Leaf*. London, Harper Collins (1.^a edição de *Tree and Leaf* :1964)
- van de Bergh, Alexander (2005), *Mittelelerde und das 21. Jahrhundert. Zivilisationskritik und alternative Gesellschaftsentwürfe in J.R.R. Tolkien's „The Lords of the Rings“*, Trier, WVT (= Studien zur Anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft; Bd. 23).

Aquilino vs. Goethe – histórias de raposas

GABRIELA FRAGOSO

Quem queira ter uma noção da literatura infanto-juvenil em Portugal constatará que, até ao século XIX, não havia propriamente tal literatura no sentido restrito do termo. Muitas razões se poderiam apontar para esta situação de atraso relativamente à restante Europa ocidental na qual, sobretudo a partir do século XVIII, se tinha vindo a desenvolver uma literatura infanto-juvenil intrinsecamente ligada ao postulado rousseauiano que sublinhava a autonomia do mundo da criança e que, consequentemente, explorava linguagens e temáticas destinadas a abrir um espaço de novas vivências aos pequenos leitores.

Sendo o conceito de infância relativamente recente e estando ele intrinsecamente ligado à ascensão de uma nova classe dominante – a burguesia –, desenvolve-se precisamente nos países em que o peso dado à instrução pública é maior, como demonstra o sociólogo e professor de ecologia dos *media*, Neil Postman, na sua já clássica obra da década de 1980, *The Disappearance of Childhood* (*O desaparecimento da infância*).

Portugal ficou longas décadas à margem desta evolução. O atraso estrutural do país, a situação de opressão política e social e de pobreza endémica que marcam grande parte da sua história, não permitiram a criação de um espaço de atenção à criança e, consequentemente, também à literatura infanto-juvenil. Taxas de analfabetismo elevadíssimas, desprezo pela instrução, ingresso prematuro no mercado de trabalho são outras razões que se podem apontar como obstáculos ao desenvolvimento de uma literatura expressamente concebida para crianças.

A pouca procura por parte de um público muito residual (já que circunscrito aos filhos das camadas possidentes e cultas), terá contribuído para a fraca aposta na publicação de textos originais portugueses. Em seu lugar dominavam traduções e adaptações de textos estrangeiros. Esta situação não era em si negativa, pois o contacto com obras provenientes de outros âmbitos culturais, mesmo que mal traduzidas ou truncadas, sempre permitia alargar horizontes. Por outro lado, as obras traduzidas – fossem elas os contos de Grimm ou as fábulas de La Fontaine – davam a conhecer ao leitor infantil tesouros de um património cultural europeu comum que se revelava em mitos, lendas e fábulas e que proporcionava distração e ensinamento – duas componentes muito prezadas pelos pedagogos.

Terão sido estes critérios pedagógicos – devedores da máxima horaciana do *prodesse et delectare* – que levaram Aquilino Ribeiro a dedicar ao seu filho Aníbal o *Romance da Raposa*, texto escrito em 1924 e que tem como figura central um dos animais mais usuais nas fábulas, desde Esopo a La Fontaine. Na dedicatória que abre o texto, Aquilino Ribeiro, dirigindo-se ao filho, sublinha o prazer que este retirará do conhecimento do reino animal na sua realidade múltipla, sem arreboques fantasiosos, “em harmonia com as leis da poesia e da ciência natural” (Aquilino, 1924:6).¹

¹ “Se ao fim de cada jornada bateres as palmas, dar-me-ei por largamente recompensado. Basta que te recreies, como no jardim zoológico, para ambos não perdermos o tempo.” (Aquilino, 1924: 8-9)

No fim do livro, em entrevista publicada sob o título de *Marginália*, preocupação semelhante se divisa: “Os meus assuntos vou buscá-los à história natural, racionalizando-os” (*Idem*: 169), ou ainda

A raposa é uma personagem histórica. No romancinho que escrevi, costei a sua crónica, o mais livremente e originalmente que posso, não esquecendo as qualidades que lhe são notórias e derivam das condições de luta e dos dons com que a natureza a dotou: ardil, sagacidade, audácia. (*Idem*: 169-170)

A tónica colocada na componente objectiva, mas não desprovida de imaginação – pois de outra forma pouco eco poderia ter no leitor infantil – coloca a obra de Aquilino escrita para crianças (o *Romance da Raposa*, mas também *Arca de Noé - 3.ª Classe*) na esteira de uma tradição que é mais centro-europeia do que portuguesa. Bastará atentar na pormenorizada descrição da natureza animal e vegetal sobre a qual se desenrola a narrativa. Parece, aliás, haver, no texto aquilíniano, uma junção de duas vertentes complementares – aquela que poderíamos designar de quase científica, atípica da generalidade dos autores portugueses, mas muito característica de textos do centro e norte da Europa escritos para crianças, e a tipicamente portuguesa, que se manifesta principalmente no tom coloquial dos diálogos estabelecidos entre os vários animais, bem como na escolha de espaços geográficos bem localizáveis no nosso país (a região beirã) e no remeter para contextos históricos nacionais.

Embora Aquilino se diga devedor de mestre Esopo (*Idem*: 8), não encontramos no *Romance da Raposa* ecos da fábula tradicional, como sejam a forma curta ou uma lição moral clara com que abre (promítio) ou encerra (epimítio) o texto fabular. Os animais falam e agem, é um facto, numa relação de oposição dialéctica, característica da fábula, mas o texto que Aquilino designa como romance espraia-se por uma plêiade de personagens principais e secundárias (a raposa, o lobo, o texugo, o urso, a gineta, o coelho, o cavalo, e tantos, tantos mais) e por um riquíssimo cenário de cambiantes paisagísticos, botânicos, meteorológicos, desconhecido da fábula e servido por uma linguagem precisa, por vezes complexa a nível semântico, mas encadeada num processo rítmico, lúdico, quase a roçar a lenga-lenga, que permite ao leitor entender o essencial da mensagem sem ter, necessariamente, de conhecer o significado de cada morfema individual. É o que sucede, por exemplo, na cena em que a esfomeada raposa Salta-Pocinhas questiona o urso Mariana acerca da morada do texugo D. Salamurdo, de quem se diz que “pilhou pata”, recebendo a seguinte resposta:

– (...) Pois Salamurdo não conheço...Mas espera lá...É um bicho ronzeiro, passeiro, mazorreiro, perna cambada, na testa faixa esbranquiçada? Então se é, mete por esse atalho fora, sempre em frente. Ao fundo torce à esquerda; onde vires um carvalhal torna à direita e, obra de cem passos a nascente, dás com o castelo do tal Salamurdo, que pelo nome não perca. Não tem que errar. (*Idem*: 24)

O próprio facto de existir uma personagem principal – a raposa Salta-Pocinhas – que tem direito a um nome identificativo da sua natureza – e personagens secundárias – o lobo e vizo-rei D. Brutamontes, o texugo D. Salamurdo,² o urso Mariana – que concentram no nome próprio atributos que os humanos vêem como típicos da espécie animal

² salamurdo (prov. trasm.) – indivíduo que fala pouco, mas que é sonso e morde pela calada (*Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo*).

a que pertencem, sublinha, uma vez mais, a derivação do texto relativamente à fábula tradicional e a sua aproximação à narrativa romanesca. Há, por conseguinte, todo um conjunto de elementos – desde a caracterização de personagens à construção de ambientes – que nos permite ler o *Romance da Raposa*, se não enquanto romance no seu sentido mais estrito, pelo menos enquanto texto narrativo que descreve e caracteriza “um universo autónomo, integrado por personagens, espaços e acções” (Reis, 1995: 347). O próprio título – *Romance da raposa* – já oferece, por si só, essa possibilidade de leitura.

Por outro lado, é de ter igualmente em consideração a relação dialógica, apontada por estudiosos da obra aquilíniana,³ com o texto francês medieval *Le Roman de Renart*, da autoria de Pierre de Saint-Cloud, publicado entre 1170 e 1250, que foi fonte inspiradora de múltiplas versões em diversas línguas europeias. Em 24 “branches” ou episódios, a raposa astuta, caracterizada como barão revoltado (“baron revolté”), triunfa aqui sobre a prepotência do leão Noble e sobre a ferocidade e estupidez do lobo Isegrim, mostrando uma veia recalcitrante e picaresca que virá a ser retomada em adaptações posteriores, de entre as quais sobressai o texto *Reineke Fuchs* (*Reineke, a raposa*), concebido por Johann Wolfgang von Goethe em 1793, na esteira da versão em prosa de Johann Christoph Gottsched, de 1752.

Goethe segue de forma bastante fiel o texto francês que lhe serviu de inspiração, relatando em doze cantos escritos em hexâmetros as aventuras da raposa Reineke que, após ter sido acusada por vários animais – com especial destaque para o lobo Isegrim e para o urso Braun – de numerosos actos de vandalismo, ladroagem e assassinio, é instada a comparecer perante o rei, o leão Nobel, a fim de ser julgada. O que se segue é um desfile de episódios que nos mostram os estratagemas engendrados por Reineke, quer para escapar à convocatória, quer para se ilibar das acusações que lhe são feitas. Absolutamente fulcral no texto de Goethe é a apresentação da raposa enquanto voz crítica da ordem estabelecida, mas agindo de forma tão ou mais cruel que os próprios detentores do poder. Contrariamente a Salta-Pocinhas, cuja astúcia está limitada à necessidade de encontrar alimento – sua única e exclusiva preocupação –, Reineke é regida por impulsos mais perversos e, passe o aparente contra-senso, bem mais humanos na sua violência gratuita. No texto de Aquilino, as cenas que implicam crueldade, ou estão subentendidas ou são reveladas *a posteriori* e sem grande profusão de detalhes.⁴ Há uma única excepção – a luta dos cavalos contra a alcateia, mas aqui trata-se de uma questão de sobrevivência.

Em Goethe, pelo contrário, os requintes de crueldade são uma constante, atingindo níveis que hoje em dia poderíamos considerar excessivos, quer pela enumeração exaustiva de pormenores cruéis, quer pela longa descrição dos vários martírios a que Reineke sujeita ou faz sujeitar as suas vítimas. De tal forma assim é, que a interpretação comumente feita desta personagem enquanto porta-voz dos mais desfavorecidos acaba por sair fortemente abalada: para o leitor actual, a raposa Reineke não suscita simpatia, mas sim uma repulsa tão grande ou maior do que aquela que recai sobre os detentores autocráticos do

³ V. Veloso, Rui Pires Marques (1992), 75-78.

⁴ Como no episódio em que o lobo D. Brutamontes se deixa convencer pela Salta-Pocinhas que a pele do texugo lhe curará a dor de dentes e “pós-catrapós” parte “à cata do asseado e belo senhor” – isto é, de D. Salamurdo, seu leal súbdito. (Aquilino, 1924: 41) A morte deste não ocorre em directo. Situação semelhante acontece quando o lobo, depois de ter sido sovado pelos mateiros, se apresenta com as sequelas da tarefa: “O pobre sendeiro estava escondido num giestal, a arfar, coberto de sangue, dizendo cobras e lagartos da sua má sina” (*Idem*: 140-141). A crueldade do lobo nunca é explorada, mas apenas aflorada: “Quedou o lobo desesperado e inconsolável com mais aquele enxovalho às suas barbas reais. Um furor cego, furor doido se lhe acendeu na negra alma. Cometeu barbaridades sem conto, entregou-se aos piores caprichos e às mais feias aventuras.” (*Idem*: 62)

poder e seus acólitos. O que nos leva a concluir que a crítica social subjacente ao tema da raposa, vinda do romance medieval e retomada nas múltiplas variantes havidas ao longo dos tempos, se mantém na epopeia de Goethe, sofrendo, porém, uma mutação pela negativa, já que todas as personagens, simbolizem elas o poder aristocrático, eclesiástico ou a sujeição da plebe, se regem por princípios pouco nobres e desprovidos de ética. A obra *Reineke Fuchs* é, de facto, nas palavras do próprio Goethe “uma Bíblia nada santa do mundo” (“eine unheilige Weltbibel”, Goethe, 1977: 723).

Sem querer entrar em interpretações biografistas, não será descabido sublinhar a repulsa que Goethe sentia por toda e qualquer convulsão social, mesmo que na sua base estivesse a procura da justiça. São conhecidas as alusões depreciativas à Revolução Francesa, à anarquia incontável que qualquer revolução acarreta e, sobretudo, à fatal situação criada pelo descabro revolucionário que se traduz, segundo Goethe, na substituição da tirania de uns poucos pela tirania de muitos.⁵ *Reineke Fuchs* foi escrito, aliás, durante o cerco francês à cidade de Mainz e no mesmo ano da decapitação de Luís XVI.

Descontadas as diferenças que separam Goethe de Aquilino, em termos epocais, culturais e linguísticos, e novamente sem querer destacar em demasia o peso da componente biográfica, é bem conhecida a simpatia de Aquilino Ribeiro pela República, instaurada em Portugal em 1910. Na sua movimentada vida contam-se fugas clandestinas do país – a primeira em 1908, para Paris, com uma curta estada em Berlim, em 1912, onde casou com uma alemã; e a segunda em 1927, também para Paris, por estar implicado na revolta contra a ditadura militar, que eclodiu no Porto e alastrou a Lisboa. É com um sã espírito de humor que Aquilino escreve que “lá fui de mala aviada a caminho do meu segundo exílio.” (Mendes, 1977: 39) Exílio esse que viria a ser interrompido por um regresso clandestino a Portugal, pela participação no frustrado movimento do regimento de Pinhel contra o governo, em 1928, pelo encarceramento do escritor e pela sua “fuga rocambolesca” do presídio militar com regresso a Paris. Só em 1932 Aquilino seria amnistiado. (*Idem*: 40-42)

O *Romance da Raposa*, escrito nessa época conturbada de fugas e de entradas clandestinas no país, tem sido lido e interpretado como “literatura posta ao serviço dos ideários republicanos”. O próprio texto apresenta alusões que não escondem a clara simpatia do autor pela ideia republicana e a sua rejeição da tirania, nomeadamente na cena em que os animais da floresta festejam a liberdade conquistada dançando sobre o corpo do lobo que julgam estar morto, pois acreditam que, daí em diante, viverão “na descuidosa paz das repúblicas”.⁶ E não terá sido certamente casual que o lobo tenha recebido o título honorífico de Dom Brutamontes, associando no seu nome aristocracia e violência.

Por outro lado, muito ao modo de Mestre Aquilino, o lobo apresenta também facetas mais simpáticas – aliás, como quase todos os animais que compõem o bestiário aquilino – o que marca novamente uma clara distinção relativamente ao texto de Goethe. Há mesmo uma certa candura na descrição de atitudes mais canhestras por parte do lobo, como na cena, eminentemente cómica, em que a esposa de D. Brutamontes critica a sua

⁵ Como se pode ler, por exemplo, no epigrama veneziano 22: “Frankreichs traurig Geschick, die Großen mögen’s bedenken! Aber bedenken fürwahr sollen es Kleine noch mehr. Große gingen zu Grunde: doch wer beschützte die Menge gegen die Menge? Da war Menge der Menge Tyrann.” (Goethe, 1981: 180) [“A triste sorte da França poderá dar que pensar aos grandes. Mas creio que mais ainda devem os pequenos pensar nisso. Os grandes caíram: mas quem protegeu as massas contra as massas? Ai, as massas foram o tirano das massas.”, Trad. João Barrento, 1989: 162]

⁶ “E, ao mesmo tempo que iam praticando no morto toda a casta de desacatos, protestavam dali em diante viver na descuidosa paz das repúblicas.” (Aquilino, 1924: 63)

falta de jeito para a dança (Aquilino, 1924: 71-72) ou no passo em que Salta-Pocinhas põe a ridículo a estupidéz do lobo:

- Tão simpático este senhor D. Brutamontes, mas não há modo de o siso lhe entrar na mioleira! (...) Primeiro a lição, em seguida o almoço. Percebeu? Veja lá: se não percebeu, eu explico.
- Percebi – regougou o lobo, num riso que queria ser ladino, com medo de fazer má figura ante a trocista da raposa. (*Idem*: 75)

Também o urso, familiarmente designado por tio Mariana, tem direito a um tratamento condigno. Ele é sábio, negro (25), grandão (44), filosófico (48), paspalhão (44). É também pacato e paciente, de uma paciência quase enternecedora, nomeadamente na cena em que o vemos esperando que as primeiras castanhas outonais lhe caiam do céu.⁷ Ainda que a Salta-Pocinhas se mantenha cuidadosamente à distância das suas garras, a agressividade do urso Mariana é nula. O seu apurado sentido de justiça leva-o inclusive a defender Salta-Pocinhas quando esta é acusada por D. Brutamontes de ter morto o texugo D. Salamurdo.

Em *Reineke Fuchs*, pelo contrário, o urso, de nome Braun, é, juntamente com o lobo Isegrim, não só uma das principais vítimas da raposa, como também o desgraçado protagonista de uma cilada que Reineke lhe arma e que o deixa às portas da morte. Trata-se de uma cena que descreve o autêntico massacre a que Braun é sujeito pelos camponeses que, alertados pela raposa, o vão encontrar com a cabeça e as patas presas na fenda de um toro de madeira quando andava à cata de mel. A absoluta incapacidade do urso em libertar-se e o terror com que constata a chegada dos camponeses armados de varapaus, lanças, machados, pás, pedras, todo um arsenal de tortura, são o contraponto angustiante à sádica brutalidade dos humanos e à perversidade e falsidade da raposa.⁸

Chegados a este ponto, e sendo conhecida a posição de Aquilino sobre a importância da formação da criança leitora, poder-se-á perguntar se a mesma questão se terá colocado a Goethe ao empreender a escrita de *Reineke Fuchs*. Novamente é de considerar o espaço epocal e cultural que os separa. No século XVIII não existe ainda uma cisão absolutamente clara entre literatura infanto-juvenil e outra literatura, pese embora as doutrinas pedagógicas da *Aufklärung* alemã que já propunham uma literatura especificamente destinada à formação da juventude.⁹ Sabemos ainda que a literatura infanto-juvenil se apropriou de obras que não foram originalmente escritas para os mais novos – casos das *Viagens de Gulliver* ou de *Robinson Crusoe*, para só citar dois exemplos mais conhecidos. Goethe

⁷ “Lá continuava o urso sábio, de plantão, cabeçorra erguida – à espera que lhe caíssem as castanhas do céu – negro, monástico, estático, como eremita a rezar” (Aquilino, 1924: 25)

⁸ “Der Braune / Hörte den wachsenden Lärm in seinen schrecklichen Nöthen / Und er riß mit Gewalt das Haupt aus der Spalte; da blieb ihm / Haut und Haar des Gesichts bis zu den Ohren im Baume, / Nein! Kein klägliches Thier hat jemand gesehen! Es rieselt / Ueber die Ohren das Blut. Was half ihm das Haupt zu befreien? / Denn es bleiben die Pfoten im Baume stecken; da riß er / Hastig sie ruckend heraus; er ras’te sinnlos, die Klauen, / Und von den Füßen das Fell blieb in der klemmenden Spalte. ” (Goethe, 1982: 35-36) / [“Braun / Ouviu o barulho crescente e, na sua terrível aflição, / Tirou violentamente a cabeça da fenda; e na árvore ficaram presas / Até às orelhas, a pele e o pêlo, / Não! Nunca se viu animal mais lastimoso! O sangue / escorre-lhe sobre as orelhas. De que lhe valeu ter libertado a cabeça? / Pois as patas continuavam entaladas na árvore; então ele puxou-as / com um solavanco; o seu desespero de nada servia: as garras, / E o pêlo das patas ficaram presos na fenda.”]

⁹ Sobreessaem aqui os nomes de Joachim Heinrich Campe, Christian Gotthilf Salzmann, Johann Bernhard Basedow, entre outros (v. a este respeito a antologia *Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung*, Reclam, 1980, editada por Hans-Heino Ewers, bem como *Das Kind in Pietismus und Aufklärung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000, editado por Josef N. Neumann e Udo Sträter)

ainda pertence a essa época de transição em que a criança é, por um lado, o pequeno adulto em miniatura, vivendo as experiências dos mais velhos e tendo, consequentemente, acesso aos mesmos estímulos (basta lembrar os contos dos irmãos Grimm, ouvidos da boca do povo e direccionados originalmente para todas as camadas etárias) e um ser com um mundo próprio, separado do mundo dos adultos. *Reineke Fuchs*, que Goethe não concebeu enquanto livro para jovens leitores, pois transformou a história num exigente exercício de versificação, acaba, contudo, por ter o mesmo destino das duas obras atrás referidas, já que no período romântico as aventuras de Reineke virão a ser adaptadas ao público infanto-juvenil por Dietrich Wilhelm Soltau (1803) que as depurou dos seus aspectos mais duros. A partir daí essa tendência manteve-se, culminando, na década de 1980, com uma versão repleta de bonomia e de *nonsense* do conhecido autor de literatura infanto-juvenil, Janosch.¹⁰

O texto de Aquilino Ribeiro, pelo contrário, não precisou de adaptações. O seu público-alvo foi, desde o início, a criança. E o seu objectivo foi cumprido no próprio momento de escrita.

Bibliografia

- Ariès, Philippe (1978), *Geschichte der Kindheit*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München (tradução do original francês, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, 1960, Plon, Paris).
- Barrento, João (1989), *Literatura Alemã. Textos e Contextos (1700-1900). O século XVIII*. Vol.I, Editorial Presença, Lisboa.
- Figueiredo, Cândido de, *Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo* (vol. II, 14.^a edição), Livraria Bertrand, Lisboa.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982), *Reineke Fuchs* (¹1793) (mit 36 Illustrationen von Wilhelm v. Kaulbach), Hasso Ebeling Verlag, Luxembourg.
- _____ (1981), *Werke, Kommentare und Register, Bd. 1*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München.
- _____ (1977), *Werke, Kommentare und Register, Bd. 5*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München.
- Janosch (1998), *Reineke Fuchs. Die Geschichte von Reineke Fuchs nach J. W. von Goethe*, Little Tiger Verlag, Hamburg.
- Mendes, Manuel (1977; ¹1960), *Aquilino Ribeiro. A obra e o homem*, Arcádia, Lisboa.
- Postman, Niel (1987), *Das Verschwinden der Kindheit*, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a. M. (tradução do original norte-americano, *The Disappearance of Childhood*, 1982, Delacorte Press, New York).
- Reis, Carlos (1995), *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Almedina, Coimbra.
- Ribeiro, Aquilino (1981, ¹1924), *O romance da raposa*, Bertrand, Lisboa.

¹⁰ A versão de Janosch, baseada no texto de Goethe, mantém os principais episódios, mas o narrador, ao adoptar um tom lúdico na enumeração das aventuras de Reineke, acaba por desdramatizar os seus traços mais cruéis. Enquanto intermediário entre o texto e a criança leitora, o narrador cria um efeito de distanciamento que ainda é reforçado pela leveza da narrativa e pelos desenhos ilustrativos concebidos pelo próprio Janosch.

- Rocha, Natércia (2001), *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. Nova edição-
-actualizada até ao ano 2000, Caminho, Lisboa.
- Veloso, Rui Pires Marques (1991), *A obra de Aquilino Ribeiro para crianças: imaginário e escrita*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas (Época Contemporânea) apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Cenários de catástrofe em contexto intergeracional na obra de Gudrun Pausewang

GABRIELA FRAGOSO

O tema do nuclear está enraizado na consciência dos alemães pelo menos desde o início da Guerra Fria, mais concretamente a partir do momento em que, por razões estratégicas de defesa do bloco ocidental, o governo da então ainda jovem República Federal da Alemanha defendeu, pela voz do chanceler Konrad Adenauer, que o equipamento do exército federal alemão com armas nucleares seria apenas uma questão de tempo. A este designio se opuseram alguns dos mais conhecidos e respeitados físicos atômicos alemães, como Otto Hahn, Werner Heisenberg, Max Born ou Carl Friedrich von Weizsäcker que, em declaração publicada a 12 de Abril de 1957 – o *Manifesto de Göttingen* (*Göttinger Manifest*)¹ – alertaram a opinião pública para a ilusão de se considerar que a população poderia sobreviver a uma guerra atômica. Este manifesto foi o ponto de partida para um movimento extraparlamentar de grandes proporções, que trouxe dezenas de milhar de pessoas para as ruas e que recebeu o apoio da central sindical DGB (*Deutscher Gewerkschaftsbund*), bem como de sectores da igreja.

A 25 de Março de 1958, porém, o parlamento alemão (*Bundestag*) vota a aquisição de ogivas nucleares e de mísseis de médio alcance, prontos a serem utilizados pelo exército em caso de declaração de guerra ao bloco ocidental. O *Movimento Anti-Morte-Atômica* (*Anti-Atomtod-Bewegung*) nasce neste contexto. É a partir dele que a rejeição clara por parte de uma vasta camada de cidadãos da utilização da energia atômica, ainda que para fins pacíficos, recebe o seu impulso decisivo, nunca mais deixando de estar presente na sociedade alemã ocidental, de forma latente ou manifesta.²

Ao longo das décadas seguintes, o movimento contra o nuclear vai-se associando a iniciativas de carácter ecológico, tendo estas últimas sido reforçadas pelo relatório sobre *Os limites do crescimento* (*Limits of Growth*), apresentado em 1972 pelo Clube de Roma. O aviso aí contido era claro: a democracia formal, ou seja o sistema de governo dominante em todos os países altamente industrializados, tinha-se tornado obsoleta por estar submetida aos grandes consórcios e dependente do lucro fácil derivado de uma impiedosa exploração da natureza. (Hermand, 2000: 69)

A primeira crise petrolífera de 1973 e 1974 veio reforçar os receios contidos nas propostas do Clube de Roma e levou a um debate mais generalizado sobre a sustentabilidade do planeta. Os próprios meios de informação, que até então se tinham mantido à margem, começam, também eles, a ocupar-se de questões de carácter ecológico relacionadas

¹ Texto existente em alemão em <http://www.uni-goettingen.de/de/54320.html>.

² A pressão exercida pela opinião pública levou o governo de Gerhard Schröder (1998-2005) a prescindir da energia atômica. A decisão oficial, tomada a 14 de Julho de 2000, previa que, ao longo de 13 anos, fossem gradualmente desactivadas as 19 centrais atômicas alemãs. O governo da chanceler Angela Merkel começou por prolongar o prazo de vigência das centrais nucleares para catorze anos, mas poucos dias após o desastre nuclear de Fukushima, em Março de 2011, recuou na decisão, e a 30 de Julho de 2011 o parlamento alemão decidiu prescindir gradual mas definitivamente da energia nuclear, optando pelas energias alternativas.

com a erosão do solo, o *smog*, e, já na década de 1980, com a ameaça da chuva ácida e do buraco de ozono.

A despeito dos avisos contidos no relatório do Clube de Roma, assisteu-se na segunda metade da década de 1970 à construção de novas centrais atômicas em solo alemão ocidental (Kalkar, Brokdorf, entre outras) e ao reforço armamentista. Estes factos tiveram como consequência a multiplicação de iniciativas e movimentos de cidadãos (as chamadas *Bürgerinitiativen*) que puseram em campo formas originais de protesto sob uma palavra de ordem emblemática – “Atomkraft? Nein, danke!” [“Energia atômica? Não, obrigado!”] – que adornava um apelativo autocolante onde brilhava um sol luminoso.

Curiosamente, à exceção dos Verdes – partido ecologista alemão fundado em Janeiro de 1980 em Karlsruhe – e de alguns grupos relativamente pouco representativos no seio das outras estruturas partidárias, os partidos políticos mantiveram-se à margem da discussão, pelo que as questões ambientais acabaram por ficar entregues, quase em exclusivo, a grupos de cidadãos defensores de posições de carácter anarquista ou anti-autoritário, que professavam uma filosofia de ligação à natureza baseada no escapismo alternativo. Um exemplo desta tendência é o romance *Papa Faust. Eine Idylle aus deutschen Landen*, da autoria de Uwe Wolff (1982), cujos protagonistas resolvem abandonar a vida burguesa e acomodada e fundar uma comunidade autóctone numa aldeia, dispensando o luxo da era tecnológica e recorrendo a meios de subsistência amigos do ambiente de acordo com o princípio do auto-abastecimento. Na base desta tendência, cujos exemplos vão variando ao longo da década de 1980,³ está todo um movimento de defesa de espaços naturais em vias de serem sacrificados ao progresso industrial e técnico, como aconteceu, em 1980/81, com a construção da pista ocidental (*Startbahn West*) do aeroporto de Frankfurt: a onda de protesto então originada juntou ecologistas e também movimentos anti-atômicos e pacifistas que se insurgiam contra a intenção do governo de Helmut Schmidt de permitir o estacionamento em solo alemão ocidental de mísseis americanos de médio alcance dotados de ogivas nucleares em resposta à instalação de mísseis SS no lado soviético.

Contudo o problema mais grave não adviria de qualquer conflito bélico – que nunca chegou a deflagrar em solo europeu – mas sim da explosão de um reactor nuclear na cidade ucraniana de Tchernobil, em 26 de Abril de 1986. O pânico que então alastrou por toda a Europa foi particularmente forte na Alemanha Ocidental, país marcado por muitas décadas de desconfiança e medo face ao nuclear.

O cenário histórico-social no período de vigência da República Federal da Alemanha, cuja fundação ocorreu a 23 de Maio de 1949, não pode, pois, ser inteiramente compreendido, se não forem consideradas as várias etapas que marcaram o caminho percorrido pelos movimentos de oposição ao nuclear, fosse este utilizado para fins pacíficos e energéticos, ou como meio de dissuasão, característico do período da Guerra Fria, em que as superpotências União Soviética e Estados Unidos exerciam a sua influência respectivamente em território da República Democrática Alemã e da República Federal da Alemanha.

É sobre este pano de fundo que se desenrolam dois dos mais conhecidos romances distópicos de Gudrun Pausewang: *Die letzten Kinder von Schewenborn* oder...sieht so unsere

³ Alguns exemplos, entre os muitos existentes, são *Das Windrad*, de Peter Härtling (1983), *Ende. Tagebuch aus dem Dritten Weltkrieg*, de Anton-Andreas Guha (1983), *Störfall*, de Christa Wolf (1987), escrito sob o efeito da tragédia de Tschernobil.

Zukunft aus? (As últimas crianças de Schewenborn ou...será assim o nosso futuro?, de 1983), e *Die Wolke* (A Nuvem, de 1987). Ambos referem a ocorrência de catástrofes nucleares fictícias em solo alemão ocidental, criando um cenário de horror que não só condiciona a acção dos protagonistas, como os molda psicologicamente.

Os prólogos incluídos nos dois textos apresentam um futuro sombrio, resultante da inconsciência do ser humano no trato com forças que ele próprio criou mas não conseguiu dominar: *Die letzten Kinder von Schewenborn* inicia-se com a reformulação do primeiro capítulo da Génesis⁴ bíblica ao apresentar, no acto de criação divina,⁵ o elemento perturbador do ser humano que, tomando em mãos o seu destino,⁶ irá proceder, durante sete dias, à destruição paulatina do planeta. Ao sétimo dia, cumprida a tarefa, toda a vida desapareceu da face da terra devido a uma explosão atómica, e um silêncio de morte cai sobre a aridez da paisagem, enquanto que, das profundezas do inferno, se ouve contar, entre gargalhadas que sobem aos céus, a empolgante história do homem que “tomou em mãos o seu destino”. (vide Anexo 1)

À visão profética que marca o pre-texto de *Die letzten Kinder von Schewenborn*, contrapõe *Die Wolke* a catástrofe nuclear de facto ocorrida em Tchernobil. Mas o prólogo de *Die Wolke* diferencia-se do prólogo a *Die letzten Kinder von Schewenborn* também pelo seu estilo panfletário, escrito sob a impressão directa dos acontecimentos, ou seja, sem o distanciamento que aplacaria a emotividade e daria ao discurso um pendor mais reflexivo.⁷ (vide Anexo 2) De facto, sucedem-se as tiradas contra os políticos que nada fazem, contra as autoridades que escondem a verdadeira dimensão da catástrofe, contra os *media* com o seu caos informativo. A mensagem que encerra o prólogo não podia ser mais clara – ela consiste no apelo à acção:

– Se nada fizermos hoje, eles hão-de agradecer amanhã a nossa inactividade e o nosso ‘bom senso’ [...] Desta vez não esqueceremos.⁸

Numa e noutra obra, o prólogo cumpre a função que lhe é geralmente atribuída no espaço da narrativa – ou seja, ele “age como motivação de leitura” (Reis, 2002: 343), anunciando, de forma directa ou velada, o tema principal. Tema esse que não difere substancialmente nos dois textos: trata-se, em ambos os casos, das consequências ambientais, económicas, humanas e sociais advenientes de um grande acidente nuclear.

Em *Die letzten Kinder von Schewenborn*, uma família de Hessen é surpreendida pelos efeitos de um ataque nuclear ocorrido na zona fronteiriça entre a RDA e a RFA, durante o percurso de automóvel que a levava de visita aos avós maternos em Schewenborn – cidadezinha fictícia situada perto de Fulda. A acção tem como pano de fundo o conflito Leste-Oeste, referido no início do texto pelo narrador autodiegético, Roland, um rapaz de dezassete anos que apresenta uma visão retrospectiva dos acontecimentos iniciados quatro anos antes, quando tinha treze anos:

⁴ Da autoria de Jörg Zink.

⁵ “Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde”, Pausewang, 1983: 7 [“No princípio, criou Deus os céus e a terra”].

⁶ “Wer redet hier von Gott? Ich nehme meine Zukunft selbst in die Hand” (*Ibidem*) [“Quem está a falar de Deus? Eu tomo o futuro nas minhas mãos”].

⁷ O prólogo de *Die Wolke* é uma declaração publicada a 23 de Maio de 1986, cerca de um mês após a catástrofe de Tschernobil, no hebdomanário DIE ZEIT. Nasceu de um debate num círculo de amigos e foi assinada por Inge Aicher-Scholl, a irmã de Hans e Sophie Scholl (membros do movimento estudantil de oposição ao nazismo – Weisse Rose / Rosa branca –, executados em Fevereiro de 1943).

⁸ “Wenn wir heute nichts dagegen unternehmen, werden sie sich morgen bedanken für unser Stillhalten und unsere ‘Vernunft’[...] Dieses Mal vergessen wir’s nicht.”(Pausewang, 1987: 11)

Aconteceu sem aviso. É verdade que nas últimas semanas e nos últimos dias antes da catástrofe se tinha falado muito da tensão crescente entre Leste e Oeste. Até a minha mãe ligava a televisão, sempre que havia notícias, coisa que nunca fora seu hábito. Mas desde a Segunda Guerra Mundial que a situação já estivera várias vezes tensa, e nunca acontecera nada.⁹

Estas primeiras cenas chamam a atenção para o facto de ameaças constantemente repetidas, mas nunca concretizadas, criarem uma confiança enganadora que pode ser fatal. O ataque nuclear acaba de facto por apanhar desprevenidos, não só os pais de Roland, como toda a geração mais velha que, embalada pelo bem-estar reinante, se tinha entregado décadas a fio a um comodismo apático e perigoso, recalcando receios e desdramatizando os indícios que apontavam para o perigo iminente.

Na obra *Die Wolke* a catástrofe, acontecida no reactor de Grafenrheinfeld, na Baixa Francónia, introduz-se, logo de início, na serena rotina de uma manhã de Primavera passada na escola. Curiosamente, não é o professor, mas sim um aluno que se apercebe do alcance da mensagem emitida pela sirene:

De repente ouviu-se o uivo da sirene. O sr. Benzig interrompeu o comentário da nova lição de francês a meio da frase e lançou um olhar ao relógio de pulso.

– Onze menos nove – disse ele. – Estranha hora para se fazer um exercício de alarme. Também não vinha nada no jornal.

– É um alarme ABC!¹⁰ – exclamou Elmar, o melhor aluno da turma.

– Provavelmente até vinha em algum sítio, eu é que se calhar não vi – disse o sr. Benzig. – Prossigamos.¹¹

A absoluta confiança do adulto na improbabilidade de uma catástrofe – tanto mais que o jornal nem sequer falava disso – contrasta com a opinião assertiva do aluno que, essa sim, se revelará correcta.

Pausewang atribui aos adolescentes qualidades que são geralmente do foro das gerações mais velhas – nomeadamente a capacidade de previsão e a maneira correcta de lidar com uma catástrofe. Há pois uma clara inversão de papéis no âmbito geracional, que é comum tanto a *Die Wolke*, como a *Die letzten Kinder von Schewenborn*. Mas não só: no decurso de ambas as narrativas, o dedo acusador da geração mais nova vai-se virando contra aqueles que deviam ter agido para prevenir a catástrofe e nada fizeram. Nessa medida, como afirma Dagmar Lindenpütz, o texto de Pausewang tem como destinatários, para além dos próprios jovens, herdeiros do mundo futuro, também pais e políticos, que deviam ser seus guardiães (Lindenpütz, 1999: 147).

Mas a questão geracional coloca-se ainda a outro nível – o da valorização da camada etária juvenil enquanto portadora de uma vincada consciência ecológica, de maturidade

⁹ “Es kam wie aus heiterem Himmel. Zwar hatte man in den letzten Wochen und Tagen vor der Katastrophe über die wachsende Spannung zwischen Ost und West viel diskutiert. Sogar meine Mutter hatte den Fernseher eingeschaltet, wenn die Nachrichten kamen, was sie sonst nie getan hatte. Aber seit dem Zweiten Weltkrieg war die Lage schon oft gespannt gewesen, und es war trotzdem nichts passiert.” (Pausewang, 1983: 13)

¹⁰ ABC – designa armas atómicas, biológicas e químicas.

¹¹ Plötzlich heulte die Sirene. Herr Benzig brach seinen Kommentar zur neuen Französisch-Lektion mitten im Satz ab und warf einen Blick auf seine Armbanduhr. “Neun vor elf”, sagte er. “Komische Zeit für einen Probealarm. Es stand auch nichts davon in der Zeitung.” – “Das ist ABC-Alarm!”, rief Elmar, der Klassenbeste. – “Wahrscheinlich stand es doch wo, und ich hab’s nur übersehen”, sagte Herr Benzig. “Machen wir weiter.” (Pausewang, 1987: 13)

e de ética, de valores como a solidariedade ou o auto-sacrifício, que contrastam com a tergiversação, a instabilidade psicológica e o comodismo com que, nos dois romances, com muito poucas excepções, são caracterizados os adultos. O adolescente Roland, por exemplo, associa facetas de ponderação a uma sensibilidade quase maternal no tratamento das crianças afectadas por doenças causadas pela radioactividade. E Janna-Berta, a protagonista de *Die Wolke*, “uma figura de lenda, uma espécie de santa” (“eine Legendenfigur, eine Art Heilige”), segundo Hans-Heino Ewers (*apud* Lindenpütz, 1999: 149), é incansável no apoio às crianças que jazem no hospital. Roland e Janna-Berta são personagens psicologicamente aparentadas e tão heróicas na sua entrega ao outro que quase ultrapassam a fronteira do verosímil. Parecem, por conseguinte, pouco consentâneas com a crueza realista dos cenários sobre os quais se movimentam.

Esta discrepância não deve contudo ser interpretada como incoerência.¹² Ela é antes uma estratégia narrativa concebida para mais facilmente fazer chegar a mensagem ao leitor juvenil, pois entrelaça, num mesmo plano diegético, modelos de heroísmo com os quais os adolescentes facilmente se identificam – por muito inverosímeis que sejam – e os reais efeitos devastadores de uma catástrofe nuclear. Roland e Janna-Berta são dois protagonistas de envergadura adequada à situação limite que enfrentam. E uma catástrofe exige heróis à altura, cumpram eles ou não critérios de verosimilhança.

Em *Die letzten Kinder von Schewenborn* a eclosão atómica começa por ter os seus efeitos mais visíveis na destruição do tecido urbano e da paisagem natural. Esta situação, pese embora as dificuldades que acarreta, é considerada passageira pelas vítimas que, escudadas na ilusão de segurança, esperam pacientemente por auxílio:

– Tenhamos paciência – disse o pai, para nos consolar. – O pior já passou. As organizações de socorro hão-de estar a chegar.¹³

Mas, ao invés de estabilizarem, as condições de sobrevivência agravam-se de dia para dia, com casos de fome, de gripe, de tifo, e, por fim, com o insidioso envenenamento por radiação que, em autêntica dança macabra, leva consigo os poucos sobreviventes e não poupa sequer os recém-nascidos, como é exemplo a irmã de Robert, nascida alguns meses após a catástrofe:

Fiquei estarrecido. Não consegui gritar. Fiquei petrificado. A minha irmãzinha [...] não tinha olhos. O sítio onde deviam estar não era senão pele, pele normal. Ali só havia um nariz e uma boca que procurava sugar o meu peito.¹⁴

O conflito geracional que se vai adensando à medida que as consequências nefastas causadas pelas radiações se agravam, pondo à prova a resistência física e psicológica dos protagonistas, culmina na acusação lançada aos adultos por grupos dispersos de crianças estropiadas que vagueiam por entre as ruínas de Schewenborn, entregando-se à rapina, numa luta desesperada pela sobrevivência. Andreas, um adolescente que ficou sem as duas pernas e que acabará por se suicidar, deixa escrita em grandes parangonas nas paredes e muros da cidade a maldição contra os progenitores: VERFLUCHTE

¹² Posição assumida por Alwin Binder na sua recensão crítica a *Die Wolke* (Binder, 1991: 277-282).

¹³ “Nur Geduld”, tröstete uns mein Vater, “das Schlimmste haben wir hinter uns. Die Rettungsorganisationen werden ja bald eintreffen”. (Pausewang, 1983: 41)

¹⁴ Ich erstarrte. Ich konnte nicht schreien. Ich saß ganz steif. Meine kleine Schwester [...] hatte keine Augen. Dort, wo sie hätten sein müssen, war nichts als Haut, gewöhnliche Haut. Nur eine Nase war da, und ein Mund, der an meiner Brust herumsuchte und saugen wollte. (Pausewang, *Idem*: 171)

ELTERN! [MALDITOS PAIS!] (Pausewang, 1983: 121, 170) Estas palavras, qual estigma indelével,¹⁵ sumarizam a opinião generalizada das crianças, patente em vários outros passos do texto.¹⁶

Mas a acusação é também dirigida contra os avós, através do inquietante paralelismo que a narrativa estabelece entre duas catástrofes marcantes: a ofensiva nuclear, que a geração dos pais permitiu que acontecesse, e a Segunda Guerra Mundial, levada a cabo pela geração dos avós. São de Robert as palavras:

Mas quanto mais velho estou e quanto mais penso em tudo isto, mais razão dou ao Andreas: malditos pais, mas também: malditos avós! Eles deviam ter sabido o que se estava a preparar, porque viveram a guerra – ainda que a *sua* guerra tenha sido quase inofensiva quando comparada com o dia em que a bomba caiu.¹⁷

Em *Die Wolke*, a voz acusadora é a da protagonista de treze anos, Janna-Berta. A sua revolta contra o mundo dos adultos apresenta-se, contudo, mais branda do que a de Robert, talvez por a explosão na central nuclear ter tido consequências menos drásticas do que as decorrentes do conflito atômico em *Die letzten Kinder von Schewenborn*, talvez também por, no seio da sociedade descrita em *Die Wolke*, haver alguns adultos que sempre manifestaram uma oposição clara à utilização da energia atômica, como é o caso dos pais de Janna-Berta, de uma tia e também da avó materna da protagonista.

Contrariamente a *Die letzten Kinder von Schewenborn*, *Die Wolke* permite que se estabeleçam alianças de cumplicidade intergeracionais, como o seguinte passo de um diálogo entre Janna-Berta e a sua tia, Almut, exemplifica:

– Ainda te lembras das manifestações a seguir a Tchernobil? – perguntou Janna-Berta. – Vocês estavam cheios de esperança, tu, a mãe, o pai. Eu bem senti, embora ainda fosse pequena. Mas a avó e o avô tinham razão: caiu tudo no esquecimento, é como se nunca tivesse havido Tchernobil. Nem mesmo os muitos ucranianos que estavam a morrer lentamente conseguiram alterar isso. A mãe e o pai falavam muitas vezes disso.
– Tchernobil ainda não foi suficiente – retorquiu Almut.¹⁸

De um modo geral, contudo, o perfil psicológico dos adultos corresponde a estereótipos característicos de uma certa mentalidade pequeno-burguesa que evita o confronto com realidades incómodas, passadas ou presentes, ou com questões que possam fazer perigar a tranquilidade de consciência. O friso social está, por conseguinte, de acordo

¹⁵ “Tentaram, juntamente com o meu pai, apagar as letras que Andreas tinha escrito nas paredes, mas elas não saíram, nem nos quartos, nem nos muros exteriores.” (Pausewang, 1983: 183)

[“Sie versuchten zusammen mit meinem Vater, Andreas’ Buchstaben von den Wänden zu waschen, aber die gingen nicht ab, weder in den Räumen noch an den Außenmauern.”]

¹⁶ Vd. Pausewang, *idem*: 123, 126-127, 185-186.

¹⁷ “Aber je älter ich werde und je länger ich über diese ganze Sache nachdenke, umso mehr gebe ich Andreas Recht: Verfluchte Eltern, aber auch: Verfluchte Großeltern! Sie hätten wissen müssen, was da heraufbeschworen wurde, denn sie hatten erfahren, was Krieg ist – wenn *ihr* Krieg auch ein fast harmloser im Vergleich zu unserem Bombentag gewesen ist. (Pausewang, *Idem*: 186)

¹⁸ “Kannst du dich noch an die Demonstrationen nach Tschernobyl erinnern?”, fragte Janna-Berta. “Da wart ihr auch voller Hoffnungen gewesen, Mutti und Vati und du. Ich hab das gespürt, obwohl ich noch klein war. Aber Oma und Opa haben Recht behalten: Alles ist wieder eingeschlafen, und es war, als wäre Tschernobyl nie gewesen. Nicht mal die vielen Ukrainer, die langsam dahinstarben, haben daran was ändern können. Mutti und Vati haben oft darüber gesprochen.”

“Tschernobyl war noch zu wenig”, entgegnete Almut. (Pausewang, 1987: 152)

com clichés bem conhecidos, como a crença cega nas autoridades; a sobrançeria face à incompetência de países considerados menos avançados;¹⁹ o ritual do café da tarde ou o cuidado posto na preservação do espaço doméstico (jardim e casa).²⁰ Estes traços, que manifestam a necessidade de aconchego, de ordem, de limpeza, traduzem uma certa maneira de ser alemão e têm sido glosados, a par de tantos outros, por estudiosos de diversas áreas.²¹

Os textos de Gudrun Pausewang são manifestos contra a passividade dos adultos, contra critérios de bem-estar, de produtividade, de obediência cega a imposições autoritárias. Vão, por conseguinte, muito para além da defesa ambiental e da rejeição do nuclear, pois põem em causa estruturas sociais vigentes e mentalidades enraizadas na cultura dominante. Ambos apostam na capacidade dos jovens em criar uma nova sociedade. Essa utopia é mais evidente em *Die letzten Kinder von Schewenborn*: Roland, o narrador que conseguiu sobreviver à catástrofe sem sequelas de maior, passa a ser o principal formador de uma nova geração de crianças afectadas pelo desastre nuclear. Já ao pai de Roland, também ele sobrevivente, essa função é negada pelas próprias crianças, que o vêem como representante daquela geração mais velha que nada fez para impedir o desastre:

O meu pai mudou muito desde o dia da bomba. Está mais calado. Certa vez, pouco antes de dar início às aulas, um rapaz que tinha a cara cheia de cicatrizes – e que entretanto teve uma morte desgraçada devido às radiações – atirou-lhe o giz à cara e gritou: “Seu assassino!”²²

¹⁹ O tio Friemel estava preocupado com os seus haveres:

– Quando à noite, antes de adormecer, me ponho a pensar que se calhar já há muito que assaltaram a nossa loja...

– Ó Paulo – disse a tia Friemel, dando-lhe palmadinhas na mão –, nós não vivemos numa qualquer república das bananas. (Pausewang, 1987: 149)

[...]

– Os meus pais – disse Lars – só queriam saber se a casa ou a loja tinham sido assaltadas. Mas não faltava nada. E quando viram que a energia eléctrica já estava outra vez a funcionar, não se cansaram de elogiar a organização alemã. (*Idem*: 201).

[Onkel Friemel sorgte sich um sein Hab und Gut: “Wenn ich mir abends vor dem Einschlafen vorstelle, dass man uns vielleicht längst unseren Laden ausgeplündert hat – “Aber Paul”, sagte Tante Friemel und tätschelte seine Hand, “wir leben doch nicht in irgendeiner Bananenrepublik”.

[...]

“Meine Eltern”, sagte Lars “wollten nur wissen, ob im Haus oder im Geschäft geplündert worden war. Aber es hat nichts gefehlt. Als sie feststellten, dass die Stromversorgung schon wieder funktionierte, konnten sie die deutsche Ordnung nicht genug loben.”]

²⁰ – Acho que podemos tomar o café na varanda. – disse a avó Berta. – O sol já rompeu. Nesta altura do ano ele ainda aquece relativamente depressa.

– A avó até já fez um bolo – revelou, sorridente, o avó Hans-Georg.

– E ele, em contrapartida, já deu um arranjo ao jardim – disse a avó Berta. – Nem podia esperar. A escaada estava quase completamente tapada. Havia de ter visto! A vegetação tinha-se espalhado sem cerimónia. E os canteiros atrás da casa? Indescritível! (Pausewang: 217)

[“Ich glaube”, sagte Oma Berta, “wir können auf dem Balkon Kaffee trinken. Die Sonne ist herausgekommen. Um diese Jahreszeit heizt sie noch schnell auf.” “Die Oma hat sogar schon Kuchen backen”, verkündete Opa Hans-Georg schmunzelnd. “Dafür war er schon im Garten zugange”, sagte Oma Berta. “Er hat’s ja auch gar nicht abwarten können. Die Treppe war fast zugewachsen. Das hättest du sehen sollen! Das Gebüsch hatte sich ganz ungeniert ausgebreitet. Und hinterm Haus die Beete – unbeschreiblich!”]

²¹ Destaque aqui para o trabalho de Thea Dorn e Richard Wagner, *Die deutsche Seele (A alma alemã, 2011, München, Knaus Verlag)*, que permite uma incursão profunda pela alma alemã, nas suas facetas tanto corriqueiras como profundamente filosóficas, ou ainda para o conjunto de ensaios de Bernard Nuss, *Das Faust-Syndrom* (1993, Bonn/Berlin, Bouvier Verlag – título do original francês: *Les enfants de Faust: les allemands entre ciel et enfer*) sobre a dicotomia da alma alemã, espartilhada entre céu e inferno.

²² Mein Vater hat sich nach dem Bombentag sehr verändert. Er ist schweigsam geworden. Einmal,

Die letzten Kinder von Schewenborn e *Die Wolke* são textos que continuam a acompanhar o crescimento dos jovens alemães, textos polémicos que constituem um desafio também para pedagogos e políticos. Convém lembrar que o Prémio de Literatura Infanto-Juvenil de Expressão Alemã (*Deutscher Jugendliteraturpreis*) de 1988 só foi atribuído a *Die Wolke* após longas hesitações do Ministério da Juventude, da Família e da Saúde (*Ministerium für Jugend, Familie und Gesundheit*), exactamente porque a mensagem por ele veiculada era considerada demasiado explosiva.²³ Rapidamente, porém, se tornou numa obra de referência adoptada para o ensino secundário (do 7.º ao 10.º ano) e adaptada, por fim, ao cinema,²⁴ estando também acessível em DVD, ainda que incluída na classe de *Liebesdrama* (drama de amor).²⁵

Ao situar o local da catástrofe em território alemão, na conturbada década de 1980, Pausewang transforma ficção em realidade; e ao tomar crianças e adolescentes como principais vítimas, realça de forma inequívoca a irresponsabilidade dos adultos que não souberam entregar às gerações futuras um mundo liberto da ameaça atómica.

Numa altura em que, após avanços e recuos, a República Federal da Alemanha decidiu prescindir definitivamente da energia atómica (*vide* nota 2), o tema do nuclear continua a ser o fulcro central de qualquer debate sobre a sustentabilidade ambiental e económica do mundo globalizado. A catástrofe ocorrida em Fukushima, em Março de 2011, reavivou preocupações que, no início do novo milénio, pareciam adormecidas. Nesta medida, os dois textos de Pausewang mantêm a sua actualidade, pois embora enquadrados por uma balizagem temporal e espacial bem definida, relatam episódios que têm uma abrangência universal, no que diz respeito às consequências ambientais, políticas, económicas, sociais e psicológicas advenientes de um acidente nuclear.²⁶

Bibliografia

- Binder, Alwin (1991), “Zum ‘Elend unserer Jugendliteratur’. Kritische Bemerkungen zu Büchern von Peter Härtling, Gudrun Pausewang und Janosch”, in: *Diskussion Deutsch*, 22. Jahrgang, 277-282.
- Diskussion Deutsch* (1989), Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis, 20. Jahrgang, Frankfurt, M. [u.a.], Diesterweg.
- Die Wolke-Materialien zur Unterrichtspraxis* (2003), Thematik: *Überleben nach der Atom-Katastrophe*, Herausgegeben von Dr. Birgitta Reddig-Korn, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH.

kurz nachdem er mit dem Unterrichten angefangen hatte, warf ihm ein Junge, der ein vernarbt Gesicht hatte – inzwischen ist er elend an der Strahlenkrankheit gestorben –, die Kreide ins Gesicht und schrie: “Sie Mörder, Sie!” (Pausewang, 1983: 185)

²³ Cf. *Die Wolke-Materialien zur Unterrichtspraxis*, 2003.

²⁴ Numa realização de Gregor Schnitzler, de 2006.

²⁵ O que, provavelmente, não será muito do agrado de Pausewang que refere, em entrevista concedida muitos anos antes da realização do filme, não estar interessada em trabalhar literariamente temas privados ou relativos à psicologia individual: “Bewusst ist mir allerdings, dass mich private, individualpsychologische Themen als Romansujet nie interessiert haben.” (*Diskussion Deutsch*, 1989: 545)

²⁶ Vide entrevista de Gudrun Pausewang sobre a catástrofe nuclear de Fukushima em: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,751287,00.html>. É de sublinhar que, logo em Março de 2011, *Die Wolke* voltou a ocupar um lugar de destaque na lista de livros mais vendidos na Alemanha. (Cf. <http://www.markt-aktuell.de/2011/04/bestseller-buecher-maerz-2011>)

- Hermand, Jost (2000), “Von der Notwendigkeit neuer Meisterdiskurse. Rot-grüne Positionen in den Geisteswissenschaften“, in: *Ökologie und Literatur*, Hg. Peter Morris-Keitel / Michael Nedermeier, New York, Peter Lang, 55-73.
- _____ (1999, 1991), *Im Wettlauf mit der Zeit. Anstöße zu einer ökologiebewussten Ästhetik*, Berlin, Sigma.
- Lindenpütz, Dagmar (1999), *Das Kinderbuch als Medium ökologischer Bildung. Untersuchungen zur Konzeption von Natur und Umwelt in der erzählenden Kinderliteratur seit 1970*, Essen, Verlag Die Blaue Eule.
- Nuss, Bernard (1993), *Das Faust-Syndrom. Ein Versuch über die Mentalität der Deutschen*, Bonn/Berlin, Bouvier Verlag. (Título do original francês: *Les enfants de Faust: les allémands entre ciel et enfer*)
- Pausewang, Gudrun (1987), *Die Wolke*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag.
- _____ (1983), *Die letzten Kinder von Schewenborn oder...sieht so unsere Zukunft aus*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag.
- Reis, Carlos / Lopes, Ana Cristina M. (2002), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.

Anexo I

Prólogo a *Die letzten Kinder von Schewenborn*

No princípio, criou Deus os céus e a terra. Mas, muitos milhões de anos passados, o homem alcançou a sabedoria. E disse: Quem é que fala aqui de Deus? Eu próprio tomarei em mãos o meu futuro. E assim fez, e assim começaram os sete últimos dias da terra.

Na manhã do primeiro dia o homem decidiu ser livre e bom, belo e feliz. Não mais a imagem de Deus, mas simplesmente homem. E como tinha de acreditar em alguma coisa, acreditou na liberdade e na felicidade, na bolsa e no progresso, no planeamento e na sua segurança. Pois, para sua segurança, tinha atapetado o chão por baixo dos pés com misseis e ogivas.

Ao segundo dia do tempo final morreram os peixes nas águas industriais, as aves no pó da fábrica de produtos químicos destinado às lagartas, as lebres do campo nas nuvens de chumbo vindas da estrada, os cãesinhos de colo na bonita cor vermelha dos enchidos, os arenques no petróleo do mar e nos resíduos no fundo do oceano. Pois os resíduos eram radioactivos.

Ao terceiro dia a erva secou nos campos e a folhagem nas árvores, o musgo nos rochedos e as flores nos jardins. Pois era o homem que fazia o clima e que distribuía a chuva segundo um plano preciso. Só que houve um pequeno erro no computador que distribuía a chuva. E quando deram por ele, já os batelões tinham batido no fundo seco do belo Reno.

Ao quarto dia morreram três mil milhões dos quatro mil milhões de pessoas. Umas, de doenças criadas pelo homem, pois alguém se tinha esquecido de fechar bem as cubas que já estavam prontas para a próxima guerra. E os medicamentos tinham perdido a eficácia pois já tinham sido usados demasiadas vezes em cremes para o rosto e em lombinhos de porco. Outras morreram de fome, porque houve quem tivesse escondido a chave de acesso aos silos de cereais. E os homens amaldiçoaram Deus, que lhes devia ter dado a felicidade. Então ele não era o bom Deus?

Ao quinto dia os últimos homens pressionaram o botão vermelho por se sentirem ameaçados. E o fogo envolveu todo o planeta, as montanhas arderam, e os mares evaporaram-se,

e os esqueletos de betão das cidades ergueram-se negros e fumegantes. E os anjos do céu viram o planeta azul ficar vermelho, e depois castanho-sujo e finalmente cinzento-cinza. E interromperam os seus cânticos durante dez minutos.

Ao sexto dia a luz extinguiu-se. Pó e cinza taparam o sol, a lua e as estrelas. E a última barata, que conseguira sobreviver no *bunker* de um foguetão, morreu devido ao excesso de calor que não lhe fez nada bem.

Ao sétimo dia fez-se silêncio. Por fim. A terra ficou deserta e árida e havia escuridão sobre fendas e rachas que se abriram na crusta seca da terra. E o espírito do homem vagueava sobre o caos como fantasma de um morto. Mas lá bem no fundo, no inferno, contava-se a empolgante história do homem que tomara em mãos o seu futuro. E o eco das gargalhadas subia até aos coros dos anjos.

Jörg Zink

Anexo 2

Prólogo a *Die Wolke*

“Agora já não podemos dizer que não sabíamos”

Eles falharam.

Que fazer? Comprar leite esterilizado ou leite condensado?

Não sabemos.

Verificar a data de validade?

Não sabemos.

Chapéu-de-chuva ou duche?

Não sabemos.

As crianças correm riscos 23 vezes superiores ou só 17 vezes superiores aos dos adultos?

Não sabemos.

O que está em jogo é mais do que alimentos congelados ou a questão de saber em que estados federados se pode comer espinafre sem receio.

Os nossos políticos fingem nada saber.

Desses senhores, que tanto gostam de falar, nem uma palavra.

Quando os motoristas de camiões protestaram junto à fronteira

por estarem a ser despachados tão devagar,

o senhor Strauß²⁷ foi até à zona de risco.

Num veículo todo o terreno.

Agora que as mulheres não podem deixar

os seus filhos brincar no parque infantil,

agora que os agricultores têm de desenterrar os seus legumes,

agora que as pessoas estão ameaçadas pela radioactividade,

reina um silêncio radiofónico administrativo.

O Estado desapareceu.

Porquê?

Mantenhamos a calma,

nada de desordens,

deixemos o pó assentar:

²⁷ Possível alusão a Franz Josef Strauß (1915-1988), político, ministro-presidente da Baviera (1978-1988) e presidente da CSU (Christlich-Soziale Union / União Social-Cristã) entre 1961 e 1988.

A política nuclear não pode ser posta em causa.
 Só o senhor Zimmermann toma a palavra²⁸
 para insultar os russos,
 dizendo que põem em prática uma política de informação desumana,
 irresponsável,
 por não terem senão como objectivo
Manter a calma,
nada de desordens,
deixar o pó assentar:
A política nuclear não pode ser posta em causa.
 O chanceler deu instruções a partir do Extremo Oriente.
 As autoridades mantiveram em segredo os níveis de radioactividade.
 Hoje existem 350 reactores nucleares
 em cerca de 30 países. Dois deles falharam redondamente.
 Um em Harrisburg, outro em Tchernobil.
 Agora mais pessoas morrerão de cancro.
 O genoma de muita gente está
 Alterado, e não se sabe.
 Haverá mais casos de apoio social e de deficiência.
 As substâncias nocivas permanecerão na cadeia alimentar.
 Estamos enriquecidos.
 O fracasso faz parte do nosso mundo.
 Não há segurança absoluta.
 Toda a técnica tem os seus pontos fracos.
 Falhar é humano.
 Não contar com o fracasso
 é irresponsável e desumano.
 A economia atómica aposta nas maravilhas da técnica,
 que não falham.
 Mas elas falharam.
 Pode ser que as centrais atómicas alemãs
 sejam duplamente mais seguras do que as russas.
 O desastre acontecerá daqui a oito anos em vez de quatro.
 E Brokdorf fica a apenas 60 km de Hamburgo,
 Wackersdorf apenas a 130 km de Munique,
 Biblis apenas a 50 km de Frankfurt.
 Quem evacuará os habitantes de Hamburgo e para onde?
 Será que os habitantes de Munique vão ser evacuados para Capri?
 E os de Frankfurt para as ilhas Canárias?
 Cada um ficará entregue a si próprio.
 Tal como aconteceu agora.
 Os políticos serão novamente incapazes
 de fazer seja o que for.
 Irão tranquilizar e desdramatizar.
Nada de pânico, dirão eles.
Ainda que a preocupação seja compreensível,

²⁸ Friedrich Zimmermann, membro da CSU, Ministro dos Assuntos Internos (1982-1989), Ministro dos Transportes (1989-1991).

é absolutamente desnecessária.
Sobretudo, é preciso que tudo continue como dantes, dirão.
Só que agora será ainda mais seguro.
A energia atômica cria emprego, dirão eles.
 São ignorantes que nos tranquilizam.
 Não vêem nada,
 não ouvem nada,
 não aprendem nada.
 Só aprenderam como se ganham eleições.
 E que aprendemos nós?
 Não basta protestar contra o caos informativo e a
 neblina tranquilizadora do governo.
 Não basta exigir mais protecção e segurança.
 Isso não basta, porque nos foi demonstrado, de forma mais clara que nunca,
 até que ponto os políticos
 são incapazes de dominar a situação.
 (e Tchernobil foi só um acidente.
 Imagine-se que explodiam ogivas.)
 Ir embora? Emigrar?
 Mas para onde?
 Agora já não podemos dizer
 que não sabíamos.
 Não podemos fugir nem emigrar.
 O mundo será cada vez mais a nossa prisão.
 A prisão do progresso nuclear.
 Se nada fizermos hoje,
 eles hão-de agradecer amanhã
 a nossa inactividade e o nosso “bom senso”.
 Cada um de nós tem de pensar no que pode fazer.
 Cada um no seu lugar.
 Desta vez não esqueceremos.

(Texto publicado no hebdomadário DIE ZEIT, em 25 de Maio de 1986, quatro semanas após o acidente nuclear de Tchernobil, e assinado por Inge Aicher-Scholl, irmã de Hans e Sophie Scholl).

Gaitinhas, Gineto e C.^a
O microcosmo infanto-juvenil em Esteiros (1941)
de Soeiro Pereira Gomes

GABRIELA FRAGOSO

I.

“A criança, durante o tempo que o foi, estava simplesmente na paisagem, fazia parte dela” – disse uma vez José Saramago. É esta uma imagem que dilui a individualidade infantil num cenário do qual a criança é apenas um matiz, individualizável, é certo, porém só plenamente compreensível dentro do todo em que se insere e do qual é parte intrínseca. A criança integra-se na paisagem de forma instintiva, não a vê com distanciamento. Aceita-a tal como é. E isto tanto se aplica a paisagens idílicas como a ambientes degradados dos quais é capaz de retirar um manancial de possibilidades de integração e de interacção, transformando, por exemplo, destroços de guerra ou sobejos de lixo em veículos de jogo, de evasão e até de aprendizagem. Assim, a criança está de facto na paisagem, como diz Saramago, e dela tira também partido.

Em *Esteiros*, a única obra de Soeiro Pereira Gomes publicada em vida do autor (Gomes, 1992:12)¹, os rapazinhos pobres que trabalham nos braços do rio e no telhal de uma vila ribatejana de finais da década de 1930 são indestrinçáveis da envolvente paisagística, fazem tanto parte dela como os botes que cortam as águas pardacentas ou como as lamas de que se fazem os tijolos em forno ardente, ou como os laranjais que no final do Inverno e início de Primavera asseguram, em grande medida através de roubos aventurosos, o sustento destes meninos-homens. É nesse enquadramento paisagístico – e não lhe chamo enquadramento natural, porque de facto não o é totalmente, já que foi a mão humana que em grande medida o criou – que se desenrola a vida das crianças de *Esteiros*.

Uma vida em que o trabalho escravo nos telhais e nos esteiros alterna com períodos de inactividade forçada pontuados pelos assaltos e pela mendicidade. E sempre presente, com trabalho ou sem ele: a fome. Neste contexto de desolação, detalhadamente descrito, há pouco espaço para a alegria: a feira no Outono, os jogos de rua, uma esporádica ida ao cinema da vila, iludindo a vigilância do porteiro. Pouco mais.

A vida do colectivo é caracterizada pelo sentido de solidariedade que lhe permite agir em sintonia no assalto aos laranjais e às vinhas, pela entreeajuda no trabalho nos telhais e pelo gozo comum em períodos de folguedo e de brincadeira. Mas há também um perfil psicológico individualizante que cinde este grupo socioculturalmente coeso e homogéneo em oito garotos distintos, cada qual com um mundo interior próprio a que as alcunhas pelas quais são conhecidos acrescentam um elemento de autenticidade: Gineto, Gaitinhas, Maquineta, Guedelhas, Malesso, Saguí, Coca e Pirica.

Maquineta, Gaitinhas, Gineto e Saguí são as crianças mais pormenorizadamente estruturadas sob o ponto de vista psicológico. A descrição dos restantes companheiros é menos aprofundada: Malesso é o mais vivido, com uma experiência sexual precoce (36-37; 63); Guedelhas desdenha negócios e sonha vir a ser jogador de futebol (63); sobre

¹ Todas as referências a *Esteiros* contidas neste artigo têm por base a *Obra Completa*, de Soeiro Pereira Gomes.

Coca e Pirica a informação é ainda mais sucinta: sabemos que o primeiro tem pena de não saber ler, que é coxo e que recorre a essa má-formação para pedir esmola quando não há trabalho; e que o segundo, uma criança de constituição forte (81), tem pouco amor próprio, e acaba por se entregar à bebida (133, 168). É este o friso das personagens infantis de *Esteiros*, já uma vez designado como “o mais trágico de toda a literatura portuguesa” (Torres, 1983: 89).

Hoje, à distância de tantas décadas, haverá talvez exemplos bem mais trágicos: basta lembrar o romance de João de Melo, *Gente feliz com lágrimas*, também ele centrado num ambiente de trabalho rural (neste caso os Açores) e nos abusos físicos e psicológicos cometidos por um pai sobre uma ninhada de filhos que são tiranizados desde a mais tenra idade.² O choque é tanto mais violento quanto se trata de maus tratos sistematicamente infligidos no seio de uma família e não por uma qualquer entidade patronal distante.

Em *Esteiros*, pelo contrário, a violência nunca provém da família. E a pobreza endémica, ainda que geradora de conflitos, não se traduz em agressões físicas ou psicológicas por parte dos progenitores. Os pais são sensíveis à vulnerabilidade dos filhos e sabem avaliar o limite das suas forças – como acontece com o mestre valador que tenta poupar o filho ao trabalho mais violento nos telhais (157-158); ou Manuel do Bote, alertando constantemente Gineto para o perigo que espreita na faina da apanha dos salvados que as cheias vão empurrando para o mar (84-85), ou a mãe de Maquineta, que o aconselha a dormir um pouco mais para poupar energias antes de partir para o seu primeiro dia de trabalho na Fábrica Grande (136); há ainda o pai ausente de Gaitinhas que, na última carta enviada à mulher, deixa claramente expresso o conselho: “... Manda o nosso filho para a escola. Sem instrução, será um escravo ou um vadio...”. (25) Mensagem tanto mais importante, quanto Gaitinhas é, de entre todos os garotos, não só o mais sensível – característica que se revela na sua queda para a música e na facilidade com que imita instrumentos musicais – como também o único que quer ser doutor (Malesso, que frequentou a escola até à 2.ª classe, acabou por abandoná-la sem pena).

Nos locais de trabalho, porém, a violência é, não só excessiva, como gratuita. Dela se defendem os garotos recorrendo a truques destinados a ludibriar as três figuras mais temidas: Zé Vicente, que é o patrão do telhal; o mestre, de nome Zarolho; e o capataz da Fábrica Grande, o Má-Cara (algunhas estas que caracterizam fisionomias patibulares a que a linguagem infantil e popular imprimiu plasticidade). As pequenas vinganças e partidas não devem contudo iludir a situação de absoluto abandono das crianças às mãos dos adultos. No que respeita à forma como cada uma enfrenta as agruras do trabalho no telhal, há componentes psicológicas diferenciadoras. Gaitinhas é quem reage com maior sensibilidade às humilhações: profundamente marcado pelo abandono forçado da escola

² *Gente feliz com lágrimas* é um somatório denso e martirizante dos maus-tratos cometidos contra crianças, como é exemplo a cena que encerra o “Livro Primeiro”: “Um dia, lá no alto da serra, nas pastagens do Salazar, fui dar com o Jorge e com meu pai atrás duma gueixa espantada que parecia ter-se evaporado no meio do nevoeiro. O pequeno cercava-a dum lado, meu pai do outro, e vinha o cão cercá-la também. Papá aos gritos, Jorge a chorar com muito medo daquela doida que lhe apontava os cornos e o desviava do caminho. Vinha ainda bastante distante deles, mas vi que tudo se estava repetindo, como muito tempo atrás, quando eu tinha o tamanho, a idade e o sofrimento de Jorge. Meu pai encegueirou de novo e pôs-se a culpá-lo de todos os males do mundo. Quando o vi agarrar na correia de aço e ir sobre ele, pus-me a correr e disse a mim mesmo que ia cometer um sacrilégio. Papá ia ter de haver-se comigo. À primeira ripada, pelas pernas, derrubou-o sobre o comprido, e eu ouvi, na distância do sítio de onde vinha, os seus gritos de morrer. [...] Dessa vez passava das marcas. Fora ao ponto de pegar em Jorge, erguê-lo no ar e depois deixá-lo cair. O corpo, ao encontrar o chão de ervas molhadas, produzia o som de coisas caídas nos charcos.” (Melo, 2010: 234)

em que era o melhor aluno e pela ausência do pai em parte incerta, a que vem juntar-se, pouco tempo depois, a morte da mãe, nunca chega a adaptar-se ao ritmo de trabalho exigido. Falta-lhe perícia manual, agilidade e destreza, mas sobretudo a sua estrutura psicológica de sonhador revela-se como obstáculo intransponível num trabalho que requer um ritmo alucinante a que a estrutura fisicamente débil de Gaitinhas (possivelmente herdada da mãe) não consegue responder:

Gaitinhas foi ficando para trás, a tossicar.

— Então tu não avanças, rapaz?

— Este não dá nada, patrão — explicou o mestre. — É parvo de todo.

Susteve o moço por um braço e perguntou: — Não sabes contar? Tijolo sim, tijolo não; um, dois... um, dois...

O moço tinha os olhos velados de lágrimas e a garganta oprimida por soluços, prestes a irromper. “Não, já não sabia contar. Naquele exame em que Zé Vicente era o inspector, ficaria reprovado — ele o melhor aluno da classe. [...]” (176) / (vd. tb. 161-164, 193)

Diferente é a atitude de Maquineta que começa a trabalhar no telhal por não ter visto concretizar-se o sonho de se tornar operário da Fábrica Grande. À revolta expressa na frase (— Aqui é que ninguém põe a canga, nem que me matem) segue-se o confronto directo com o Zarolho, a ideia de matar o mestre com uma navalha (171/194) e o culminar da revolta com o incêndio do telhal sobre o qual paira — ainda que indirectamente — a suspeita de ter sido ateadado pelo próprio Maquineta.³

Para Maquineta a paisagem dos esteiros resume-se à Fábrica Grande e todos os seus sonhos de criança se fixam nesse único ponto, como uma obsessão. Integrar a classe operária significa entrar no mundo dos adultos e, com isso, ultrapassar os companheiros em importância e estatuto; representa também a feliz concretização de uma habilidade inata já várias vezes demonstrada nos “brinquedos que [ele] talhava a canivete” e na “jeiteira pra serralheiro” (134).

O anseio de crescer é, aliás, característico das crianças de *Esteiros*. Não é sem razão que Soeiro Pereira Gomes dedica esta sua obra aos “filhos dos homens que nunca foram meninos”, pois os protagonistas são efectivamente crianças adultas. Adultas, pelo quotidiano de duras experiências que não lhes permite viver a sua fase etária em plenitude. Elas sabem que para poderem realizar os seus sonhos (seja enquanto jogadores de futebol, doutores ou operários) terão de entrar naquele mundo que as oprime. E para isso, terão de crescer. Assim, cada garoto segue uma via de autoformação, de amadurecimento, nos confrontos com o mundo envolvente. Os obstáculos exteriores são enfrentados de acordo com a natureza individual de cada um. Gaitinhas, por exemplo, foge ao determinismo que o condiciona entregando-se ao sonho acordado, ao devaneio:

³ “Ninguém soube como fora aquilo. O forno estava apagado e o mestre, antes de se deitar, dera volta ao telhal, como de costume, e não vira ninguém. Todavia, pouco depois, as labaredas iluminavam mais do que o luar. Vieram os bombeiros e a malta, em alvoroço; mas de nada serviu tirar água da charca. Então Zé Vicente chorou como criança. E os moços do telhal, crianças também, enterneceram-se. Somente o Maquineta se manteve impassível, com um sorriso estranho mal refreado nos lábios grossos.

— Não tens pena? — perguntou-lhe Gaitinhas.

Encolheu os ombros e murmurou por entre dentes:

— É a maneira da gente entrar depressa para a Fábrica Grande...” (197-198)

Em certas horas de inexplicável tristeza, quando as sombras do beco lhe entravam pela alma dentro, subia ele a ladeira, à procura de sol e horizontes. E de todas as vezes seus olhos aventureiros descobriam novos mundos.

A seus pés, as casas da vila, atarracadas, manchadas de branco, pareciam brinquedos. Aqui e além, uma moradia de empena alta dominava o burgo, servia de esteio às outras casas. Pombais, chamava-lhes o Gaitinhas. Porque era delas que saía aquele bando de pombas que todas as tardes riscava de branco o azul do firmamento. Quantas vezes desejara ser pomba também! Ir pelo espaço além, atravessar o rio espreguiçado sobre a lezíria como cobra monstruosa, e cortar, num tremor de asas, a bruma que pairava ao longe. Aquele véu sem cor escondia decerto o seu pai, pois sempre ouvira dizer que ele estava longe, muito longe... (31-32)

A paisagem que Gaitinhas contempla é enquadramento para o seu sonho. Sem ela, o devaneio não seria possível. Do conflito entre a escuridão do beco e a luz que banha a lezíria, do contraste entre as pombas libertadoras que riscam o azul do céu e o rio ameaçador que se assemelha a “cobra monstruosa”, ou seja, do jogo entre as várias tonalidades paisagísticas que despertam em Gaitinhas outras tantas sensações é que nasce o sonho de libertação e procura. Gaitinhas dá asas à imaginação abraçando o cosmos do poiso alto em que se encontra, numa entrega total, concentrada e séria, sonhadora e solitária, que bem pode ser inserida nas “solidões felizes” (“solitudes heureuses”) referidas por Gaston Bachelard.⁴

O contraponto a Gaitinhas é Gineto, o inconformado, o mais rebelde do grupo, aquele que procura o perigo pelo perigo e que é capaz de se sacrificar para salvar os companheiros de apuros. O seu desejo é ser livre. E essa liberdade começa por ser vivida nos braços do rio. Mas cedo se cansa das incursões infantis por uma paisagem que não traz nada de novo e cujos aliciantes se repetem:

Morava no fim da vila, à beira dos esteiros. Da casa que o pai fizera, toda madeira e lata, viam-se os toiros pastar na outra margem e as rotas dos barcos. Havia tufos de junco nos esteiros e lixo abandonado. Mas Gineto sonhava conquistar todas as ruas. Quando pequeno, ainda convertera os esteiros em florestas e rebuscara no lixo brinquedos preciosos. Cedo, porém, se aborreceu daquele recanto monótono, só água e planície. [...] Começaram então as fugas para a rua. A mãe bem lhe dizia ao fechar a porta: — Toma-me conta do pequeno! — Mas ele deixava o irmão a gatinhar na lama, e ia alvoroçar os garotos seus iguais. Ainda não era o Gineto ladrão. O nome veio-lhe depois com os assaltos aos pomares, florestas mais belas do que os esteiros. (22-23)

Gineto constrói um mundo imaginário na própria paisagem, desenvolvendo dentro dela a sua actividade lúdica. Enquanto os “olhos aventureiros” de Gaitinhas “descobrem novos mundos” na contemplação e sublimação da paisagem, Gineto “sonha(va) conquistar todas as ruas”. A sua atitude é irrequieten e dinâmica, os objectivos palpáveis. Gineto começa por transformar o espaço que o rodeia, adaptando-o ao que a sua imaginação lhe inspira. Interfere na paisagem, não se limita a contemplá-la. Quando isso não chega, procura o risco noutras paisagens mais promissoras e mais de acordo com o seu espírito

⁴ “Seul, très seul, est l’enfant rêveur. Il vit dans le monde de sa rêverie. Sa solitude est moins sociale, moins dressée contre la société, que la solitude de l’homme. L’enfant connaît une rêverie naturelle de solitude, une rêverie qu’il ne faut pas confondre avec celle de l’enfant boudeur. En ses solitudes heureuses, l’enfant rêveur connaît la rêverie cosmique, celle qui nous unit au monde.” (Bachelard, 1986: 92)

conquistador e assertivo: nas ruas e principalmente nos pomares “florestas mais belas do que os esteiros”. (23) Os sonhos de Gineto são pragmáticos, dinâmicos, estão centrados num quotidiano em que o risco espreita. Só raramente encontramos um Gineto-criança, inocente e tranquilo, como na cena em que, após ter cometido graves tropelias e ter sido escorraçado por todos, vai procurar abrigo e consolo no bote do pai:

Lá estava o Boa Sorte, que, nas águas serenas, parecia berço de criança. Na noite sem lua, só o farolim era estrela...E o bote baloiçava, baloiçava...
O Gineto-criança entrou nele e dormiu. (59).

O mundo que Gineto quer conquistar tem de ser maior, mais arriscado, mais colorido. Ele é o inadaptado, avesso ao trabalho, mas é também o solidário, o corajoso, o cabecilha do grupo. Mais tarde, após ter salvo o pai de uma morte certa durante as cheias que transformaram os esteiros num mar revolto, é mesmo elevado à posição de “chefe de família” (123). A história de Gineto é pungente. Sendo ele o mais destemido dos oito companheiros, o que mais arrisca nos roubos que revertem para usufruto de todos, será o único a ver a sua liberdade coarctada já no final, depois de uma tentativa frustrada de roubo de carvão. Gineto arriscou de mais.

No grupo de oito rapazes que dão vida a *Esteiros*, destaca-se ainda Saguí, por ser o único sem família. Trabalhou num circo do qual não guarda boas recordações e dorme agora por onde calha, tirando o maior partido possível do dia-a-dia sem ter de prestar contas a ninguém. Está sujeito, como os restantes companheiros, ao trabalho duro, mas consegue suplantá-lo com relativa ligeireza, devido à sua natural candura e boa-disposição. Saguí acompanha com entusiasmo (contrariamente a Gaitinhas) os roubos a pomares planeados por Gineto e não hesita em desafiar e desarmar o cabecilha do grupo quando este abusa da sua força e autoridade. Ajuda o inexperiente Gaitinhas nos telhais e é com Gaitinhas que, já no final do romance, parte em busca de outra vida. Mas a característica mais peculiar de Saguí reside na sua capacidade de inventar histórias para entreter os companheiros:

- Saguí, conta uma história.
- Agora, não.

As histórias contavam-se em noites de verão, enquanto os fornos lambiam murtanos. Havia estrelas no céu, e o telhal, enlutarado, era cenário irreal. Então, os moços ficavam encantados em príncipes, e viviam as histórias que Saguí contava melhor que um letrado:

- Era uma vez um prince... (61-62)

Haverá poucas cenas de *Esteiros* em que estes meninos-homens se deixem embalar com mais entrega. As histórias contadas por Saguí transformam a paisagem monótona dos telhais em ambiente de aconchego e magia, ao mesmo tempo que suspendem o tempo cronológico, o tempo histórico, o tempo profano do trabalho, e se abrem à esfera do imaginário, ao tempo mítico.⁵ Em grande medida, a existência quotidiana é mais suportável para Saguí do que para os outros garotos, pelo facto de a sua imaginação ser

⁵ Recorremos aqui ao conceito de ruptura com o tempo histórico e de projecção no tempo sagrado que Mircea Eliade investiga na sua vasta obra e de que é exemplo a constatação referente aos aborígenes australianos: “[...] en écoutant un mythe, [ils] oublient en quelque sorte leur situation particulière et sont projetés dans un autre monde, dans un Univers qui n’est plus leur pauvre petit Univers quotidien.” (Eliade, 1952: 76)

fértil em histórias. Por outro lado, a sua vida, mais solitária que a dos companheiros, permite uma unidade cósmica que nenhum outro consegue alcançar, nem mesmo Gaitinhas – apesar de tudo a criança cujas características sonhadoras mais se aproximam das de Saguí. Mas falta ao devaneio de Gaitinhas aquele elemento de magia onírica que Saguí consegue alcançar, por exemplo, no contacto com os astros que enchem de luz as suas noites solitárias: as estrelas suas amigas, a quem sorri, e que se sobressaltam com ele nos pesadelos nocturnos como que solidarizando-se com os seus medos.

Pois não contente, a velha veio ainda, noite velha, estender os dedos aduncos para o saco das provisões. Tão feia era, que as estrelas tremeram de medo e o coração de Saguí bateu com tal força, que ele acordou estremunhado...

Depois sorriu às estrelas, num sono sem pesadelos... (48)

Dormem de dia – porque Saguí não encontra explicação para a ausência delas no período diurno – e são também – superstição popular que Saguí veicula – as almas dos defuntos. Uma há que se destaca por, ainda de acordo com Saguí, ser a alma de Malesso, que morreu afogado durante as terríveis cheias que quase roubaram também a vida ao pai de Gineto. Por todas estas razões, para os garotos dos esteiros há um dado assente, incontestável: todas as estrelas são “as estrelas de Saguí”.

II.

Indubitavelmente é em Gaitinhas e Saguí que o elemento onírico e sonhador se revela. As duas crianças aparecem irmanadas neste âmbito. Une-as também a situação de facto de orfandade e o desejo de mudança: Saguí quer correr mundo, Gaitinhas quer encontrar o pai. São eles os únicos a romper o círculo determinista que os condiciona. Nenhum outro o consegue. Nem Malesso (que morreu), nem Maquineta, Guedelhas, Coca e Pirica que, depois do incêndio, ainda alimentavam esperanças de entrar para a Fábrica Grande ou para um outro telhal, tocados, como sempre, pelo espectro da fome: “Mas a previsão do Maquineta falhou. Ele e os outros bem andaram a rondar o telhal e os portões da fábrica, mais de uma semana, que ninguém os chamou.” (198)

Resta Gineto. Que está preso, à espera que os companheiros se mostrem tão solidários quanto ele o foi nos momentos de aperto, e que o venham salvar. Mas o grupo já está desintegrado. E a solidariedade parece ter deixado de existir. Saguí e Gaitinhas passam por baixo da janela da prisão onde Gineto se encontra e ignoram os seus chamamentos:

– Gaitinhas! Tou aqui, Gaitinhas!

Mas a voz afasta-se. Gaitinhas-cantor vai com o Saguí correr os caminhos do mundo, à procura do pai. (200)

Subitamente, contudo, o texto adquire uma feição optimista de esperança no futuro, como se o narrador quisesse redimir-se, na última frase do texto, de um discurso marcado pelo desânimo e pela impotência:

E quando o encontrar, virá então dar a liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais – moços que parecem homens e nunca foram meninos. (200)

Do ponto de vista semântico, a mensagem é plurívoca: ela pode ser entendida como continuação de um devaneio infantil, como reflexo dos anseios pessoais da criança, aqui

transpostos para o grupo dos amigos que, na sua ingenuidade, Gaitinhas acredita poder salvar; contudo, o facto de o narrador fazer depender a libertação de Gineto e a escolarização das crianças do encontro entre Gaitinhas e o pai (“E quando o encontrar, virá então dar a liberdade ao Gineto e mandar para a escola aquela malta dos telhais”) fragiliza a mensagem, tanto mais que a conjunção “quando” remete para um futuro incerto. Lida a esta luz, a mensagem evoca um tempo distante onde muito provavelmente já não haverá nenhum Gineto para tirar da prisão, nem demais companheiros para enviar para a escola. Mas se tomarmos em consideração a visão utópica que a mensagem veicula – a de que outros Ginetos poderão ser salvos, a de que outras crianças poderão receber instrução – descortinaremos aí uma via de redenção. E nesta perspectiva, Gaitinhas é prenunciador de uma nova humanidade. A sua condição etária de criança adequada simbolicamente a esse fim.

III.

A literatura neo-realista em geral é percorrida por uma veia ideológica de denúncia de situações sociais de exploração, mas raramente consegue romper com os modelos tradicionais ou criar uma gramática própria. Os seus documentos são datados, são documentos de época, como, aliás, Alves Redol taxativamente deu a entender na epígrafe a *Gaibéus* (1939).⁶ Eugénio Lisboa sublinhou, a propósito dos escritores neo-realistas, a “boa consciência auroral [...] de par com uma arrogância ingénua em relação aos valores estéticos que lhes não pareciam, de começo, prioritários” (Lisboa, 1986: 95). A questão relativa à primazia de critérios éticos, sociais ou estéticos na concepção da obra de arte está na base da conhecida polémica iniciada por Álvaro Cunhal – ainda na década de 1930 – acerca da obra José Régio (o expoente máximo do movimento da *Presença*).⁷ Debatia-se então a dicotomia forma-conteúdo e o papel da literatura enquanto arma de denúncia e de consciencialização de classe contraposta ao direito do escritor em dar voz aos seus sentimentos pessoais (Torres, 1983: 52-54).

Ainda que *Esteiros* seja, também ele, um documento de época, não segue os estereótipos mais característicos do neo-realismo, pois não se lhe detectam sinais evidentes de uma ideologia pautada pela crença na mudança das condições materiais, nem uma mensagem à qual subjaza uma visão dialéctica da história, de acordo com a perspectiva marxista, segundo a qual o confronto entre sistemas sociais antagónicos levará ao advento de uma nova era. *Esteiros* exprime sobretudo o desencanto perante uma realidade que inexoravelmente se repete, de acordo com o ritmo das estações e com as imposições laborais.

A vida de Gaitinhas, Gineto e companhia está condicionada por um determinismo que aproxima o romance de Soeiro Pereira Gomes do naturalismo característico de finais do século XIX. Há como que um retomar, ainda que em moldes regionalistas e intrinsecamente portugueses, de problemas sociais que a literatura europeia já tinha explorado exaustivamente em textos alusivos à proletarianização derivada da industrialização e à miséria das grandes cidades com as suas massas de deserdados procurando trabalho. O tratamento das personagens é também semelhante no que toca à introdução de componentes

⁶ “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”. (Redol, 1939: s/p)

⁷ “[...] a vida para esses homens, pouco mais é do que a apreciação do próprio cansaço, do próprio desalento, da própria solidão [...] o seu eu passa a ser motivo predominante da sua vida [...] Ficar só, só, só! Adorar o próprio umbigo e cantar!” (Álvaro Cunhal, *apud* Torres, 1983: 53)

dialectais definidoras de uma identidade regional,⁸ à dependência das relações sociais e do património hereditário, e à incapacidade de revolta, pois o que move as personagens não é a consciência de classe – pouco provável, aliás, em garotos tão novos – mas sim uma das mais terríveis maldições que a pobreza traz consigo: o aguilhão da fome, que incita à acção, mas que também leva ao conformismo.

Malesso, Maquineta, Guedelhas, Coca e Pirica não conseguiram quebrar o círculo que os manietava e a luta pela sobrevivência não os levou a arriscar numa outra solução para a sua vida. Tornar-se-ão, provavelmente, adultos brutalizados por um quotidiano sem alma. Gineto sairá da prisão, algum dia, mas muito provavelmente voltará à mesma vida de sempre – rebelde, solidária e desprotegida. Saguí e Gaitinhas? Partiram, foram os únicos a libertar-se do círculo que os oprimia. Fica em aberto se conseguirão levar a bom termo a utopia de uma vida melhor para eles próprios e para os seus semelhantes.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (1986 [1960]), *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- Béguin, Albert (1939), *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Éditions José Corti.
- Bezerra, Antony Cardoso (2008), *Uma inserção de Tortilla Flat (1938) e de Esteiros (1941) na história do romance*, Recife, Coleção Teses.
- Dubois, Claude Gilbert (1968), *Problèmes de l'utopie*, Paris, Archives des lettres modernes, n.º 85.
- Eliade, Mircea (1952), *images et symboles*, Paris, Gallimard.
- Gomes, Soeiro Pereira (1992), *Obra Completa*, Lisboa, Caminho.
- Hauptmann, Gerhart (1996 [1892]), *Die Weber*, Hollfeld, C. Bange Verlag.
- Lisboa, Eugénio (1986 [1980]), *Poesia portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- Melo, João de (2010 [1988]), *Gente Feliz com Lágrimas*, Lisboa, Leya.
- Redol, Alves (1939), *Gaibéus*, Lisboa, Portugália.
- Reis, Carlos (1983), *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Coimbra, Almedina.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1983), *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa: Biblioteca Breve.

⁸ Os dramas naturalistas *Die Familie Selicke* (A família Selicke, 1890) e *Die Weber* (Os Tecelões, 1892) do autor alemão Gerhart Hauptmann, seguem também essa via dialectal, como forma de dignificação de um idiolecto. (Hauptmann, 1996: 18).

**‘I will play with you at any game you like,
if you will teach me’:¹
Christina Rossetti, Maria Amália Vaz de Carvalho,
e as crianças que (não) sabem brincar**

ANA ROSA NOBRE GONÇALVES

Em *Cartas a Luísa* (1886), escreve Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), uma das escritoras mais versáteis do século XIX português, cuja imagem pública como mulher-autora resulta de uma extensa e multifacetada produção literária:

Bebé foi, pois, para o colégio.

Já não atroa a casa com os seus gritos; já não fustiga as jarras de flores com o seu pequeno chicote; já não faz chorar a irmã, degolando-lhe a boneca; já não espanta o canário, dando pulos de cabrito montez ao pé da gaiola do pobre passarito; já não desespera as criadas; já não derruba as cadeiras nem lhes arranca as travessas. (Vaz de Carvalho, 2008: 58)

Mãe de dois filhos, Maria Amália enumera no fragmento transcrito as consequências da ausência de Bebé no lar. Por causa da ida para o colégio, Bebé deixou de brincar em casa, o que neste contexto parece anunciar um fim. O de transgredir regras intrínsecas ao próprio gesto de brincar, pois, nas acções lúdicas que protagonizava, exagerando-as por repetição até ao limite, sem qualquer consenso, Bebé subordinava a si os outros.

Descrições idênticas à do excerto acima transcrito, e que aludem a episódios biográficos da infância, ocorrem também na correspondência epistolar de Christina Rossetti (1830-1894) – escritora inglesa de ascendência italiana, contemporânea de Maria Amália. Brincar equivale aí a um acto igualmente transgressor, de desvio e cesura, num jogo contínuo que oscila entre o real e o ficcional. Christina em tudo acreditava e com tudo brincava, até ao dia em que desenterrou do jardim um rato.² Deu-se então uma ruptura, adensada pela ingenuidade de menina. O desconhecimento relativo à impossibilidade de brincar com animais mortos, implicou querer avançar para etapas mais complexas do domínio de um mundo que lhe era interdito, o dos adultos, no qual não se integrava ainda. Desse modo, o que deveria ter suscitado um prazer próprio enorme resultou paradoxalmente no confronto com um cadáver.

Mas brincar é também uma linguagem secreta, uma forma de experimentar, ao nível da fantasia, o poder criador da narrativa. Assim se explica que a ida para o colégio acentue em Bebé os efeitos profundos do mistério de ler: “Bebé acha extraordinário que alguém saiba ler, mas enfim começa a compreender que se chegue a conseguir esse estranho dom, com um bocadinho de boa vontade.” (Vaz de Carvalho, 2008: 59) Os limites e as barreiras do espaço físico da casa, de um mundo onde Bebé já não brinca, desaparecem no espaço infundável da ficção que potencia lugares narrativos onde tudo é possível. Em última análise, cada história representa um desafio, uma aventura para a criança a quem

¹ Citação extraída de *Speaking Likenesses*, de Christina Rossetti (1874: 129), aqui objecto de análise.

² Acerca deste episódio biográfico e do impacto do mesmo na iniciação literária de Christina Rossetti ver Marsh, 1994: 32-41.

a fórmula “era uma vez” faz sair do silêncio. Implícita na referência ao magnetismo da leitura, em *Cartas a Luísa*, a crítica inteligível do analfabetismo infantil que, no século XIX, perdura ainda veemente.³

Ler pressupõe escrever e para Christina a evocação da experiência contida no episódio com o rato iniciou-a na escrita do primeiro poema, aos cinco anos de idade. Nele a criança inocente é substituída pelo estigma da criança monstro que brinca de forma letal com um organismo morto. Ainda que o processo e, por conseguinte, os contextos discursivos particulares em que Maria Amália Vaz de Carvalho e Christina Rossetti se concretizam como escritoras nem sempre se revelem semelhantes, lineares, estáveis ou definitivos, ambas retomam uma forma de narrar considerada própria de mulheres. Comum ao percurso literário das duas autoras, a escrita de livros infantis.

A tradição oral de histórias para crianças tinha iniciado o seu trajeto há muito. No século XIX, quando conjugada no feminino, transforma-se, porém, e adquire outro significado. Aponta pragmaticamente para a actividade criativa como produção: escrever para crianças é um acto celebrado em público que se manifesta no registo escrito das histórias cantadas ou narradas. Por muito que condicionalismos sociais, históricos e económicos diferenciem entre si a construção do contexto em que o mercado literário se consolida em Portugal e na Inglaterra, a dilatação da autoria literária no feminino e a difusão crescente de livros para crianças parecem convergir.

Na verdade, destituídas de um poder igual ao dos homens para entrar no espaço público, e em particular no literário, as mulheres evocaram o direito a escrever e, por conseguinte, a posse da sua produção literária como autoras, a partir da imagem ancestral da contadora de histórias. Assim procederam Christina Rossetti e Maria Amália Vaz de Carvalho. Desde o começo, é a figura materna que desencadeia nelas o processo inadiável de ir escrevendo, como se deduz da dedicatória de *Contos para os nossos filhos* (1882) de Maria Amália,⁴ traduzido e compilado em parceria com o marido, o poeta Gonçalves Crespo:

Às Mães

Isto não é uma obra de erudição nem uma obra crítica.

O título que lhe pusemos traduz completamente as nossas aspirações.

São “Contos para os nossos filhos”, contos para deleitarem a imaginação das crianças, contos que elas entendam, que as interessem, que as façam rir, e que as façam chorar.

É isto que nós tentamos transplantar para a nossa língua, escolhendo estes contos na vasta literatura do Norte, tão rica em tudo e tão rica neste género.

Foi Andersen, o grande poeta dinamarquês, foram principalmente os irmãos Grimm que nas suas variadas excursões pela Alemanha colheram tamanha cópia de lendas (...) Tem em mira este livro o que em Portugal têm tido poucos livros: divertir as crianças.

³ Em 1868, escreve D. António da Costa acerca do analfabetismo infantil em Portugal:

(...) um país que de 750 000 crianças de 7 a 15 anos de idade tem fora da instrução 650 000, cuja medida de crianças do sexo masculino é de 3 para 100 habitantes, e do sexo feminino é de 1 para 100 habitantes; (...) que não tem bibliotecas populares, que não distribui livros, que não ensina ao povo (...). Um país nestas circunstâncias não é um país europeu (...) é um país semibárbaro. (Costa, 1868: 3)

⁴ Relativamente à utilização da figura materna, por Maria Amália, enquanto forma de legitimar o discurso, considere-se o seguinte: “As mulheres portuguesas ousam finalmente produzir obras literárias e assiná-las. Mas têm o cuidado de lembrar que embora possuindo talento, não se distraíram da sua missão primordial: ser mãe. Escreveram sim, mas para os filhos!” (Magalhães e Alçada, 1990: 117)

E no entanto, cumprindo esta tarefa, modesta como é, julgamos ainda assim, ter prestado um grande serviço às pobres crianças portuguesas, e ter preenchido uma lacuna que deveras se fazia sentir. (Vaz de Carvalho e Crespo, 1956)⁵

A invocação do arquétipo maternal por Maria Amália procede aqui de uma dupla interacção. As mães emergem enquanto leitoras e, em simultâneo, transmissoras de narrativas centrais da cultura a que pertencem. Ser mãe, não decorre somente do natural ou do biológico, mas da representação contínua de um papel. Declara a escritora que “Nas mãos da mulher está a tranquilidade, o socego, a ventura e a honestidade do lar (...)”. (Vaz de Carvalho, 1880: 88) Neste sentido, ler pode ser tão criativo como escrever, pois nele assenta um novo desenvolvimento intelectual, constitutivo do público-alvo das crianças. Compadecendo-se das crianças portuguesas, Maria Amália afasta-se das práticas literárias que moldam a produção de textos infantis, quase sempre centradas num didactismo amorfo que enclausura por inércia a percepção da linguagem. Em vez de se cingir aos modos habituais de compreensão e a definições unívocas, em vez disso, inova as estratégias discursivas ao acrescentar-lhes uma vertente lúdica que se abre à imprevisibilidade da mensagem. Em suma, à produção de livros infantis deverá corresponder a construção autónoma da identidade das crianças como potenciais ouvintes e leitores. O mesmo é dizer como sujeitos.

Enunciada por um sujeito plural, na nota introdutória de *Contos para os nossos filhos* distingue-se a literatura infantil que se produz em Portugal da literatura de outros países. Da comparação entre ambas parece emergir a crítica demolidora do que é escrito e publicado a nível nacional, em contraste com a tradição nórdica, de onde irrompe a tentativa de reescrever, ao traduzir, contos que estimulem a imaginação das crianças. Inequivocamente condicionado pelo direccionismo didáctico, no que se refere a Portugal, os afectos e as emoções mais parecem ausentes dos textos infantis, de tal modo a sua presença é indirecta. Daí o objectivo aglutinador de preencher ao máximo uma lacuna, indissociável da concepção da literatura infantil como algo polissémico, muito mais extenso do que uma coisa útil.

A colaboração com Gonçalves Crespo,⁶ a par das referências aos irmãos Grimm e a Hans Christian Andersen, indicia, no entanto, como os homens se apoderaram literariamente de uma tradição oral que mulheres anónimas outrora narravam. De forma idêntica, também Christina Rossetti reconhece a apropriação da voz da figura ancestral da contadora de histórias pelos homens-escritores. Entre eles inclui Lewis Carroll,⁷

⁵ As sucessivas reedições e o índice de vendas da colectânea comprovam o êxito projectado na nota introdutória, uma vez que a mesma foi aprovada pelo Conselho de Instrução Pública para uso das escolas primárias. *Contos para os nossos filhos* (1882) inicia-se com “Os seis companheiros invencíveis” e termina com “Os onze irmãos da princesa”, integrando alternadamente histórias protagonizadas por animais – “A mesa, o burro e o cacete maravilhoso”, “Os músicos de Zebra”, “História dum pintainho”, “A rainha das abelhas”, “O lobo e o cabritinho”, “As três galinhas”, “O urso e a carriça”, “O patinho disforme” – e histórias protagonizadas por humanos – “A ondina do lago”, “As valentias de Julião”, “A menina caridosa”, “Os três irmãos felizes”, “As lágrimas da princesa”, “Os três cabelos de ouro do diabo”, “As felicidades de Bonifácio”, “O alfaiate e o sapateiro”, “O menino grão de milho”, “O gigante”, “O homem da pele de urso”, “O judeu mentiroso”, “João Grande e João Pequeno” e “Aventuras de dois irmãos”.

⁶ A propósito da relação de autoridade e poder entre os cônjuges, no que se refere à situação da mulher autora, veja-se o artigo 1187 do *Código Civil Português*, publicado em 1867, onde se lê: “A mulher autora não pode publicar os seus escritos sem o consentimento do marido (...)”. (Serrão, 1987: 29) Como José Joaquim Lopes Praça sublinha “(...) para as mulheres o dogma da igualdade civil, política, intelectual, religiosa, moral e industrial eram palavras cuja significação nem se quer lhes era dado compreender, e menos discutir e ambicionar”. (Praça, 1872: 14)

⁷ Medida da influência de Lewis Carroll em Christina Rossetti é *Speaking Likenesses*. A má recepção crítica e comercial do volume foi em parte atribuída à falta de originalidade das três histórias que o

contra o qual se insurge repetidamente. É o que acontece em *Speaking Likenesses*, um livro em prosa constituído por três narrativas que se interligam, publicado por Christina em 1874. Influenciada por Georges Sand,⁸ nem sempre Maria Amália se submete à tutela masculina. Em 1880, publica *Contos e Phantasias*, igualmente em prosa, e cuja ambivalência formal e temática se repercute no carácter híbrido do volume. As histórias de Flora e Edith, extraídas do primeiro, e “A morte de Berta”, extraída do segundo, são aqui mencionadas por meio do carácter irónico e subversivo que as caracteriza. Há a uni-las a mesma perspectiva. A de criar contra-narrativas que, partindo do interior do tempo idílico da infância, situam as escritoras num jogo ambíguo de oposições, relativamente às normas e paradigmas, ainda que diferenciadas, do sistema cultural dominante que, no século XIX, define o brincar infantil em Portugal e na Inglaterra.

Neste sentido, nas histórias de Flora, Edith e “A morte de Berta”, o mundo de fantasia, de encantamento, de sonhos e de faz-de-conta em que as personagens das crianças vivem confunde-se, muitas vezes, com a própria realidade, demasiado limitativa e normativa. O tipo de actividade lúdica, a natureza verdadeira do jogo, o conteúdo e os papéis que as crianças assumem determinam a forma infantil de explorar o mundo, de afirmar a autonomia e de articular uma linguagem. É aqui objectivo mostrar de que modo a metáfora do jogo, perceptível no binómio ‘saber/não saber brincar’, permitiu a Maria Amália e Christina desconstruir o conceito de género culturalmente instituído. Confirma-o a dicotomia entre o significado próprio, infantil, do acto de brincar vivido pelas crianças no momento, e aquele que as molduras discursivas dos adultos lhe atribuem ao ser narrativizado no tempo da ficção.

Cada história contada, cada tema anunciado aglutina-se em torno do motivo do jogo. Flora, Edith e Berta, as protagonistas, confrontam diversas imagens de si próprias em diferentes contextos, consoante os jogos que disputam. Trata-se de três narrativas que apontam a crítica dos valores a seguir e modelos a imitar quando as crianças brincam.

Inicia-se *Speaking Likenesses* de Christina Rossetti com a história de Flora. A personagem-narradora, uma tia velha e sábia, exerce a sua autoridade de mulher adulta e chama as sobrinhas – Ella, Maude, Jane, Clara e Laura. Dirigindo-se-lhes no imperativo, senta-as em círculo e promete contar-lhes uma história. Os trabalhos destinados a cada uma, a costura, os remendos, os bordados e os desenhos, devem, no entanto, prosseguir com o mesmo empenho. Sem que se lhe revele o nome, a personagem-narradora dá assim início à narrativa, juntamente com o tricô.

É a história de Flora a narrativa em torno do aniversário de uma menina. Porque chegou o dia em que vai fazer oito anos, organizam-lhe uma festa da qual se autodenomina rainha. Altiava e frívola, Flora age em função dela própria só, em vez de interagir com as outras crianças. A enumeração, algo extensa, de tudo o que lhe oferecem, indica o protagonismo que deseja: um livro de histórias com ilustrações, um estojo para escrever, uma pregadeira para alfinetes e agulhas, deliciosas ameixas açucaradas e bonecas de cabelos encaracolados. Flora tem o vestido mais bonito e o aniversário é seu. Não permite, por

compõem como explica U. C. Knoepfelmacher (1986: 299-328). A hipótese de articulação interpretativa com *Alice no País das Maravilhas*, por sugestão da própria autora, trouxe-lhe paradoxalmente a acusação de plágio.

⁸ Apesar de se distanciar moralmente de Georges Sand, Maria Amália considera-a uma mulher de génio. A crítica à ordem estabelecida aproxima-as na escrita, reflectindo-se nos pressupostos intelectuais e literários que ambas contribuem para erigir. Separa-as o relevo dado ao espaço doméstico. Como Maria de Fátima Outeirinho refere, a propósito de Maria Amália: “Para Amália Vaz de Carvalho, independentemente da criação de uma identidade pública, a mulher deverá sempre desempenhar uma missão social – desde logo pelo seu papel de educadora – e uma missão doméstica” (Outeirinho, 2004: 300).

isso, que ninguém toque nos presentes. Dentro do quadro narrativo, o gesto egoísta de nada repartir desencadeia, porém, a vingança. De súbito, a protagonista é obrigada a reconhecer que não é mais o sujeito que age, mas o objecto das acções dos outros. Unidas num grupo só, todas as crianças brincam contra Flora. Brincam primeiro à cabra-cega; pisam-lhe os pés, puxam-lhe o cabelo e atiram-na ao chão. Brincam depois às escondidas e todos a perseguem. É então que Flora se afasta sozinha e entra para dentro de um tronco em forma de porta, chegando a um domínio mágico. O domínio de uma rainha que a Flora se assemelha. Daqui em diante, repetir-se-á a sequência narrativa inicial, pois também a rainha faz anos.

A sobreposição entre o real e o não real, que legitima a fusão de vários discursos – uns verosímeis, outros não, como estratégia narrativa – em nada diminui as desventuras de Flora. Em continuidade com o quotidiano, também na fantasia, a superioridade das outras crianças está já afixada relativamente à inferioridade dela, antes mesmo de entrar nos jogos dos quais sairá vencida. Associada ao estereótipo passivo da feminilidade, a protagonista não tem a capacidade de vencer os que se lhe opõem, i.e. de subverter, ao brincar, as regras impostas pelos opositores. Dá-se o confronto com um grupo que poderia parecer uma personagem colectiva: os rapazes, com rostos e corpos em forma de picos, anzóis e ganchos; as raparigas, com pele de substâncias viscosas, cola e fluidos pegajosos. Sob o pretexto de que Flora não sabe brincar – o princípio estruturador da narrativa – juntam-se todos. Espetam-lhe alfinetes, rasgam-lhe o vestido e violentam-lhe o corpo. Por ordem da rainha, a este, seguem-se outros jogos, em que a protagonista perde sempre. No desenlace Flora acorda e vê que as peripécias naquele mundo mágico fizeram parte de um sonho. Mas, nem mesmo no espaço do não-real, conseguiu transpor os limites a que foi submetida ao brincar.

Muito diverso é o que acontece na história seguinte, a de Edith, onde uma menina se vê sozinha a atear um fogo na floresta, porque quer preparar chá. Como se desde o início existisse uma lição moral a configurar o discurso narrativo – não brincar nunca com o fogo – Edith tenta atingir um domínio de acção que é unicamente permitido às mulheres adultas. Nesta personagem de menina figura Christina o desejo de heroicidade que às crianças só lhes era dado poder imaginar concretizado no domínio da ficção.

À semelhança da história de Flora, também aqui há uma pequena festa e uma menina que subverte a ordem estabelecida. Edith veste à boneca um fato novo para um chá ao ar livre. Mas como estão todos ocupados com os preparativos, ninguém lhe liga. Inicialmente convencida de que seria capaz de desempenhar as mesmas tarefas dos adultos, dos pais, dos irmãos, da ama e da cozinheira, oferece-se para levar o chá. A cozinheira não a ouve, por isso, em silêncio, Edith age com audácia. Vai à cozinha, traz uma caixa de fósforos, a chaleira de cobre, e dirige-se para a floresta com o gato, o cão e um pássaro. Assim que chega a uma clareira, faz um tripé com três pauzinhos, enquanto se aproximam inúmeros animais. Ainda que todos a aconselhem, nenhum consegue ser adjuvante dela na acção de atear o fogo. Depois de várias tentativas, nada acontece, a não ser ao sexto fósforo, quando se atinge o clímax. Só que o fogo ténue depressa se extingue e a chaleira não tem água, como o sapo recorda. Assustada e insegura, Edith senta-se e chora. Caberá a uma figura maternal, a ama, restabelecer a ordem e a harmonia. No regresso de Edith a casa, concluir-se-á o seu processo de aprendizagem, explícito na moral, e dá-se o desfecho. É pela estratégia do anti-exemplo que se opera um corte com a experiência adulta. Edith tentou desempenhar uma tarefa julgada própria do sexo feminino, a tarefa de fazer chá, mas correu perigo por ser menina.

A mesma perspectiva narrativa, a de uma personagem de criança que entra no mundo dos adultos quando brinca, ressurge em “A morte de Berta” de Maria Amália.

Mas inversamente a Edith, que regressa feliz a casa, Berta morre. Trata-se de uma narrativa dedicada a Naly, uma menina com quatro anos que adora fingir que sabe ler. Caracterizada na mais completa inocência, Naly pede à personagem da narradora que lhe conte uma história; que “(...) *fingisse ler (...)*”. (Vaz de Carvalho, 2007: 153)⁹ O pedido é aceite. Naly não ouve, porém, uma história idêntica à do livro de bonecos coloridos, que segura na mão, ou que lhe estimule a “(...) *fantasiuzinha de duende (...)*” (*Ibidem*). Ouve uma história verdadeira, que um dia deverá repetir à irmã pequenina.

Move a personagem da narradora um motivo único que assim enuncia: “Venho contar-te esta história para tu a leres mais tarde” (*Idem*, 154). Como se, no acto de interpretação, os significados do que se ouve contar perdurassem de maneira diferente daqueles que aparecem impressos em letras negras. Como se ler acrescentasse camadas de sentido que, na ausência dos interlocutores, se descodificam no suporte de papel. O que vai contar a Naly, foi recolhido do que viu, do que sabe, do que aconteceu.

É através da identificação física e psicológica de Berta com Naly que se cumpre o fim educativo projectado. Diz-lhe a personagem da narradora, numa espécie de invocação, que abre e anuncia o processo narrativo: “A pequena Berta tinha cinco anos, um só mais do que os que hoje contas, Naly” (*Ibidem*). Berta é descrita como um anjo. Uma menina loura, muito loura, de grandes olhos azuis transparentes. O orgulho dos pais que se reviam nela. A mãe, alta, esbelta, doce e distinta. O pai, forte, robusto, trabalhador e sadio. Os três passam os dias juntos no gabinete azul e no jardim. Mas Berta tem um defeito: “(...) era um bocadinho egoísta” (*Idem*, 158). Brinca sozinha, não consegue separar-se dos pais e repugnam-lhe os estranhos. Principalmente um primo porque cheira a *pat-chouly*. A perspectiva da narradora, enquanto mulher adulta, distingue-se da de Berta e introduz um elemento de ruptura. Dela sobressai a indicação de que o primo, apesar dos presentes, rouba os afectos da mãe. Influenciada pela presença dele, a mãe anda triste e melancólica; Berta fica só com a criada.

A mudança da forma de brincar em Berta marca o início de um novo segmento narrativo. Numa certa noite, que era de festa, porque estavam de novo os três no gabinete azul, Berta entusiasma-se, abandona a boneca para brincar com os pais e brinca sem cessar. Brinca tanto que, num movimento rápido, arranca do decote da mãe um papel amarrotado. Com a voz e o olhar entrecortados pela angústia, esta implora-lhe que lhe devolva o papel. Berta, a brincar, entrega-o ao pai e pede-lhe que o esconda, pois cheira a *pat-chouly*. Mas, em contraste com esta personagem de menina, o pai desdobra o papel e lê. Um ano depois, retoma-se a narrativa e, no acto de contar a história, entrecruzam-se comentários. A protagonista, o jardim e a casa definham. Berta está tão doente que acaba no leito da morte, abraçada ao pai e à mãe a quem pede perdão. Daquela noite, lembra-se apenas de forma hiperbólica que “(...) brincara muito, ainda mais que o seu costume” (*Idem*, 162-163) com os pais.

Infer-se das três narrativas aqui em análise que uma poderosa forma de interacção é o brincar infantil. Flora brinca, porque lhe organizaram uma festa de anos; Edith, porque quer fazer chá; e Berta, porque pretende chamar a ela os pais. As brincadeiras em que lhes é dado intervir são definidas pela sua capacidade de agir. Na história de Flora, o grupo associado ao princípio masculino da força não se consegue impor como dominante sem brincar contra a protagonista, descrita como a mais fraca. Nas histórias de Edith e Berta, o mundo das crianças está ligado ao mundo dos adultos. Não são mundos distintos, nem à parte. Mas às personagens das meninas (submetidas ao princípio feminino do

⁹ Daqui em diante, todas as citações referentes a “A Morte de Berta” são extraídas de Vaz de Carvalho 2007.

sofrimento) não é atribuído o poder de contestarem a hegemonia absoluta dos códigos de valor e de conduta adultos.

Que a acção de brincar de modo diferente ou antagónico às normas e expectativas da ordem instituída, que é a adulta, traga a Flora, Edith e Berta a punição de não saberem brincar, aproxima Christina e Maria Amália.

Bibliografia

- Costa, D. António da (1868), *Necessidade de um Ministério da Instrução Pública*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Knoepfelmacher, U. C. (1986), “Avenging Alice: Christina Rossetti and Lewis Carroll”, in: *Nineteenth-Century Literature*, vol. 41, 299-328.
- Magalhães, Ana Maria / Alçada, Isabel (1990), “Literatura infantil: Espelho da alma, espelho do mundo”, in: *Revista ICALP*, vols. XX e XXI, 111-123.
- Marsh, Jan (1994), *Christina Rossetti: a Literary Biography*, London, Jonathan Cape.
- Outeirinho, Maria de Fátima (2004), “George Sand vista por Maria Amália Vaz de Carvalho”, in: *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, Universidade do Porto, 299-304.
- Praça, José Joaquim Lopes (1872), *A Mulher e a Vida ou A Mulher Considerada debaixo dos seus Principaes Aspétos*, Coimbra, Manuel de Almeida Cabral.
- Rossetti, Christina (1874), *Speaking Likenesses*, London, Macmillan.
- Serrão, Joel (1987), *Da situação da Mulher Portuguesa no século XIX*, Lisboa, Horizonte.
- Vaz de Carvalho, Maria Amália (2008, ¹1886), *Cartas a Luísa*, Grandes Autores Portugueses: Colecção 120 anos JN, Lisboa, QuidNovi.
- ____ (2007, ¹1880), “A morte de Berta”, *Contos e Phantasias*, Colecção Esfera das Letras, Lisboa, Esfera dos Editores.
- ____ (1880), *Mulheres e Creações (Notas sobre Educação)*, Porto, Joaquim Antunes Leitão & Irmão.
- ____ / Crespo, António Cândido Gonçalves (1956, ¹1882), *Contos para os nossos filhos*, Coleccionados e traduzidos por Maria Amália Vaz de Carvalho e António Cândido Gonçalves Crespo, Lisboa, Manuel Barreira.

“Nasceram árvores no meio do mar?”:¹
Confluências da infância e da idade adulta
em *Constantino, Guardador de Vacas*
e de *Sonhos*, de Alves Redol.

ANA ROSA NOBRE GONÇALVES

Muito se tem escrito sobre Alves Redol (1911-1969), de quem se comemora o centenário de nascimento a 29 de dezembro de 2011. Inúmeras foram igualmente as reedições das suas obras. Defensor de uma arte entrecortada pela presença de elementos reais, refletir acerca de Alves Redol significa situá-lo no movimento literário conhecido por neo-realismo português e, por conseguinte, conceder à escrita uma imprescindível vertente de transformação social.

Mas implica também considerar o tema da infância, em articulação com o protagonismo infantil, como elementos estruturantes que modelam a vivência humana e, assim, se imprimem no seu universo ficcional. É o que acontece em *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, texto em prosa publicado em 1962, que Redol designou como “história simples” e “contarelo” (Redol, 1990: 7), em contraste com a longa extensão do conto e a pesquisa efetuada.²

Refere-se-lhe Matilde Rosa Araújo: “Serenos e despojados de atavios, contadores da vida das gentes de borda d’água, o escritor nasceu ali em Constantino, aprendendo a aventura de viver, de ter mãos para agarrar o sonho” (1970: 868). Através do motivo dos sonhos transpõe o escritor alguns dos seus ideais para a escrita: aquela que eficazmente denuncia para anunciar uma realidade diferente, promessa de uma plenitude futura. Indissociável da personagem de Constantino, o ímpeto de agir que se manifesta na procura de aventuras, na concretização dos sonhos, e que por isso lhe invade o presente. Como se infere do título, que acumula lado a lado o que o olhar de Constantino afetivamente guarda, por mais dura que seja a realidade do guardador de vacas, permanece indestrutível o guardador de sonhos.

Inicia-se assim a narrativa, a que o protagonista dá o nome:

¹ Citação extraída de *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* [1962], de Alves Redol (1990: 110), aqui objeto de análise. Todas as citações desta obra são feitas a partir de Redol 1990.

² Acerca da origem e categorização deste texto, diz-nos Alves Redol, na nota de abertura que antecede o conto:

“Embora inspirado na vida de um jovem daqui, Constantino Cara-Linda, meu vizinho e amigo, este livro não é bem a crônica rigorosa do seu passado. Inspira-se nele, reproduz-lo nas imagens que ilustram o texto, mas recria-o e inventa-o também naquela medida em que o escritor decanta ou engravida a realidade de que se apossa com amor ou com raiva. Sem qualquer ímpeto de desforço, este contarelo, um tanto biográfico, é obra de pura devoção.” (Redol, 1990: 7-8)

Note-se que, à semelhança do que sucedeu em relação à construção da personagem Constantino a partir de Constantino Cara-Linda, para Redol o ato de escrever era antecedido duplamente pelo convívio social e pela recolha de informação que guardava em arquivo. Porque a crítica social despoleta a narrativa, o real histórico e documental infunde o literário. Conforme faz notar o escritor, em forma quase de epígrafe, no prefácio do *Cancioneiro do Ribatejo*: “Eis todo um programa de conduta para intelectuais e artistas – saber ensinar o povo e aprender com ele” (Redol, 1950: 20).

Tem doze anos, mas não deitou muito corpo para a idade. Ainda está a tempo. Um homem cresce até ao fim da vida, se não em altura, pelo menos em obras e ambições. E nisso promete. (13)

Aqui ainda incógnito, dele sabe-se apenas que a idade não coincide com o desenvolvimento exterior. A oposição entre a natureza física de Constantino e o potencial transformador das suas ações pressupõe a interpelação da idade adulta, no tempo ainda da infância, como estratégia narrativa, fazendo-as confluir para sustentar o presente.

Invoca-se a idade de Constantino para o distinguir de um homem, para aludir a tudo o que está por cumprir: “uma pessoa tem tempo de puxar pelo corpo quando chega a homem, pensa ele” (*Idem*, 14-15). Daí que, na irreversibilidade permanente do seu fluir, a infância anuncie a proximidade de um tempo que só era esperado depois: o do sentir adulto, eixo a partir do qual múltiplas figurações da fantasia ocorrem, como no excerto que a seguir se transcreve:

O Constantino quer andar assim, quer ser um dia serralheiro de navios, como ele diz, já sabe que no campo um homem mata o corpo, não tem horas suas e mal ganha para as côdeas. E por isso não larga o seu fato de serralheiro. Vá de meter então, por esses campos tristes [...] e toca de espreitar os ninhos velhos que ficaram [...]. É como se um rapaz pudesse marcar o lugar dos futuros ninhos, como se ele próprio mandasse no futuro... É bom, mesmo que seja na imaginação, um homem – quanto mais um moço! – sonhar um pouco que também lhe ouvirão a voz nos tempos que estão para chegar. (21-22)

Se os dois planos se intersejam – infância e idade adulta – é porque a transição do presente para o futuro, reconhecível na sucessão cronológica de um tempo ordenado, idêntico às estações do ano, sugere o irromper, dentro do protagonista, de um tempo interior no qual se projeta livremente a imaginação. À promessa de Constantino de crescer sempre por meio daquilo que há de construir, e de nessa direção se deslocar, dilatando ao infinito a percepção das coisas, corresponde o efeito metamorfoseador dos sonhos, que nele se incorporam a partir do contacto com o mundo exterior: “O rio é a sua paixão – talvez por sonhar que um dia chegará a serralheiro de barcos, como ele diz” (83).

Mas o binómio – infância/idade adulta – mostra-se ainda na fluidez intrínseca à construção da própria narrativa, como se ao fazer convergir tempos divergentes o conto resistisse a ser categorizado, a que lhe fossem impostos limites interpretativos. Assume também uma natureza híbrida, deixando incompleta a revelação do destinatário. Porque se é possível conceber-se esta obra como literatura infanto-juvenil, devido à intriga, linguagem clara, e à hipotética identificação do leitor com as fantasias do protagonista, é certo também que ela pode existir, por ação do tema, do espaço e da caracterização das personagens, num domínio mais adulto.³

³ Numa tese de mestrado dedicada a Alves Redol, Anabela de Oliveira Figueiredo classifica esta obra como literatura infantil: “Em 1962, o escritor envereda novamente pela Literatura Infantil e escreve *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*” (Figueiredo, 2005: 55). Violante F. Magalhães opõe-se-lhe do modo seguinte:

“Sem fazer distinção entre literatura que tematiza a infância e literatura infantil, Anabela de Oliveira Figueiredo incorpora na ‘obra para crianças de Alves Redol’ [...] *Constantino – Guardador de vacas e de sonhos* [...]. A justificação que apresenta para incorporar *Constantino* é baseada no ‘facto de os exames de escolaridade do 9.º ano, do 3.º Ciclo do Ensino Básico, do ano lectivo de 2004-2005 conterem excertos da obra’ – posição que, portanto, se reporta apenas a uma casuística escolar.” (Magalhães, 2008: 306)

Relativamente às interseções entre o adulto e o infantil em Alves Redol, refere a mesma estudiosa:

Alves Redol nunca inscreveu, porém, *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* no que se designa por literatura infantil.⁴ Diferentemente das reedições anteriores à morte do autor, a transição deste conto, em determinados contextos ou mesmo tempos de leitura, para a literatura infantil, apropriando-o, explicita a simultaneidade da infância e da idade adulta que se convocam, intersetando-se. Por conseguinte, a coincidência entre ambas, que leva a um contínuo entrecruzar de planos temporais no esquema da narrativa, pluraliza, expande *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* a quem o lê.

A intriga poderá resumidamente contar-se assim: conhecido por Cuco, alcunha do pai, e Cantigas, por parte da mãe, Constantino vê e projeta-se naquilo que observa, por isso o lugar onde se passa a ação, a aldeia do Freixial, parece-lhe pequeno, demasiado limitado. Tão opressor, que a pobreza, a vida dura e difícil exercem uma ação erosiva em quem ali vive, que corrói até à miséria e traz estagnação: “Poucas jornas, poucos ganhos... Quando assim é, come-se mais fome do que outra coisa. E vida dessa nem os cães gostam de passá-la” (99). Como gesto simbólico, de seu possui unicamente a grandeza do nome e dos sonhos: “Constantino era um nome bonito para rapaz. Devia ser nome da cidade, e já que um pobre não tem luxos, ao menos que na graça seja igual aos outros” (14).⁵

Porque na aldeia nada acontece e de andar na escola não gosta, Constantino propõe-se fazer uma viagem de barco. Em comparação com o que vê, é no sonho da viagem que ele parece condensar o tempo futuro no presente. Ambos coexistem e interdependem, daí o mistério de um percurso, prolongamento da vida, no qual os sonhos representam inúmeras possibilidades: “Antes de ser homem – ah, sim, bem antes de lá chegar! – sonha construir um barco para fazer uma viagem” (84).

Qualquer viagem implica opções. Por sua vez, cada opção organiza-se inevitavelmente em torno do interior de quem viaja, do estado de harmonia. À decisão de percorrer, primeiro, o rio Trancão e depois o Tejo, até chegar ao mar, sem nunca se deter perante nenhum obstáculo, responde Constantino com a construção de uma jangada de cana e arame.

Mas tamanha construção exige grande esforço. Por isso, procura o amigo e confidente, com quem partilha o sonho: “O Manel não se convence, goza o projecto do Cuco com a malícia dos olhos, mas adere à ideia; precisam de coisas diferentes, maneiras diferentes de brincar e de passar o tempo” (89). Daqui em diante, nada o detém. Nem a avó, a Ti Elvira, ou a mãe. Nem as lavadeiras, que o denunciam quando rouba os molhos de canas. Ninguém.

“À obra de Alves Redol, para público adulto, atribuem-se como aspectos fundamentais, entre outros, a ação reduzida ao mínimo, o tratamento de temas relacionados com ‘a vida precária dos que fazem de um barco a sua casa, a faina da pesca fluvial, o sofrimento e a exploração dos que alugam a terra e o trabalho’ desmitificando-se ‘situações de subdesenvolvimento e opressão’. Estes temas e preocupações fazem-se acompanhar de símbolos (o rio, o mar) desde sempre convocados pelo escritor. [...] No que à produção literária para crianças diz respeito [...] corroboraram-se, uma a uma, estas observações.” (*Idem*: 351)

⁴ Violante F. Magalhães cita uma entrevista concedida por Alves Redol na qual o próprio se interpõe contra a categorização de *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* como texto infantil (Magalhães, 2008: 279). Num estudo aprofundado sobre Redol, a mesma estudiosa, em consonância com Álvaro Salema, parte sempre da premissa de que esta é uma “história de menino para gente crescida” (*ibidem*). O fato de o contexto sociocultural, a par do sistema literário onde a obra vai sendo inserida, interferirem na delimitação temporal do conceito de infância, acentua esta problemática. Quanto à delimitação cronológica da noção de infância prevalecente no contexto de produção da obra em análise, ver Fontes, 1952: 427.

⁵ Na obra, são várias as referências a um mundo de trabalho árduo que se petrificou: “A avó entende que a vida não passa duma galé para quem nasceu pobre, mas ele gosta de andar na lida do campo, embora queira meter-se a serralheiro. Bem melhor do que ir à escola aprender coisas sem préstimo, acha o Constantino na sua” (83).

Constantino observa tudo o que o rodeia – o rio, os barcos, os pássaros, as árvores, que preenche de sonhos. A caminho da escola, a rachar lenha ou a guardar vacas, o protagonista está inserido num tempo presente que não lhe é significativo, como por exemplo no dia em que a carga de folhas de feijão caiu do dorso do animal que a transportava:

Dava-lhe vontade de se atirar para o chão e espojar-se na poeira. Ou de matar a burra a pontapés... E depois chorar de raiva e de vergonha, abalando daquela terra onde toda a gente se queixava, mas onde todos continuavam a viver na mesma... Raios partam a vida! Raios partam a terra! Raios partam a burra! (81)

É de uma situação real de opressão coletiva, aqui evocada através de um ponto de vista associado com a infância, o de Constantino, que se parte para o poder transformador dos sonhos. Em busca da identidade de si mesmo, a perspetiva da infância permite a Constantino distinguir-se de todos os outros mais velhos que, fechados no eterno fluir do tempo, se resignaram à permanência no local de origem, à aldeia. Implícita na repetição das pragas que o protagonista enfurecido roga, uma raiva emparedada dentro de si que de repente emerge.

É na natureza, a qual aprofunda na função de guardador de vacas, que a personagem de Constantino encontra harmonia para sonhar e idealizar o mundo.⁶ Há nele um instinto de liberdade, projeto de si num espaço sem limites, que a imaginação, ao transportar, materializa:

Os animais precisam de verde, resmunga-lhe a avó. Constantino percebe o que ela quer dizer, mas entrega-se à fantasia de admitir que as vacas e as burras necessitam de comer cores, agora um bocado de verde e depois outro de amarelo ou de vermelho. E enquanto as desamarra da manjedoura, dá-se ao gosto de pensar como seria divertido levá-las a pastar no arco-íris, podendo cada uma delas escolher a cor que mais lhe apetecesse, ou misturá-las e fazer cores diferentes. Ele próprio deitar-se também sobre a faixa azul ou violeta, e depois rolar pelas outras, ficando pintado com as sete cores, às manchas. (89)

A intenção parece ser aqui a de arranjar outra significação para o mundo que o rodeia, perceptível numa nova ordenação que, ao transfigurar o espaço, suspende o vazio do presente.

A centralidade do espaço que é o rio alude metaforicamente a uma aventura feita da proximidade que só o sentir, o olhar e o ouvir permitem. Mas, como elemento dominante da geografia da aldeia, o rio aparece também como lugar de submersão e destruição, assim que o inverno se aproxima:

Aquele sítio onde gosta de se deitar ficará coberto. Muitas hortas e vinhas estarão dias e dias debaixo de água; lá mais adiante será como um lago barrento, e as pessoas irão lamentar-se, achando que assim já traz prejuízo, duma desgraça como esta não há memória... A gente crescida nunca se dá por contente e não há maneira também de perceber as tristezas ou alegrias dos mais novos. Esquecem depressa o que já foram!... (100)

⁶ José Neves atribui supremacia à natureza no que considera ser o “comunismo mágico-científico” de Alves Redol: “Preservando a natureza o *segredo* de um ordenamento alternativo do mundo, Redol define um sentido político próprio para a sua etnografia: a ela cabe descobrir a *diferença* da natureza face aos modos de vida dominantes do capitalismo” (Neves, 2007: 113).

Por representar duas perspectivas, muito diferenciadas, de viver as cheias, o rio torna-se um lugar que opõe os adultos às crianças. Para Constantino, a desmedida angústia perante a irremediável subida das águas, esse terror de perder tudo, que continuamente perturba o existir dos mais velhos, está quase ausente.

A técnica narrativa que engloba a perspetiva da idade adulta na perspetiva mais infantil parece favorecer o crescimento interior de Constantino. Medida dessa alternância, da antecipação de um futuro por onde se medem os doze anos do protagonista, parece ser a voz paterna, à qual sempre obedeceu:

Falaram de homem para homem. Sim, senhor, de homem para homem, e o Constantino sabe bem o que lhe custou essa conquista. Quando se abriu com o pai para lhe confessar que a mãe não gostava dele por causa do nariz, apareceu-lhe de repente nos olhos uma grande vontade de chorar. Embargou-se-lhe a voz, as palavras começaram a sair todas cortadas, e vai então o pai disse-lhe assim:

- Um homem nunca chora, mesmo que veja as tripas do outro na mão...

(...).

- Assim mesmo... Um homem não chora...

- Já sou homem?...

- És. És um homem valente. (*Idem*, 25-26)

Na voz autoritária do pai, insinua-se ou revela-se a influência do ponto de vista adulto sobre Constantino. A personagem de Silvestre fá-lo, transportando assertivamente para os diálogos a memória que guarda em si da infância. Olha para as ações do filho, para a preguiça, a reprovação no exame da terceira classe, e avalia-as através do filtro da idade adulta, incitando-o a adotar atitudes de “homem valente”. O futuro de Constantino como adulto, o que ele será, diz-se através do que se é no presente: “Não queres estudar?” pergunta-lhe o pai, “Se não queres estudar, ficas bruto e acabou-se. Vais comigo para o campo” (27).

Onde a realidade acaba, começam, porém, os sonhos de Constantino. Para ele, o real é o que falta construir e percorrer, é um mundo de múltiplos possíveis, de que os sonhos são a ressonância. Porque o mundo rural, condicionado pela pobreza, não lhe chega, guarda, juntamente com as vacas, os sonhos, a secreta razão de ser.

Só quando o sonho da viagem se confirma na ação de roubar as canas e, posteriormente, no objeto daí resultante, a jangada, é que o reconhecimento se dá. Mas por ser frágil, a jangada, segura por fios de arame, depressa submerge. Constantino não desiste, contudo, procurando sempre o porvir, a materialidade do sonho. Deita-se, fecha os olhos e o leito macio torna-se a jangada. É o ato em si de sonhar, de exteriorizar pela imaginação e fantasia, esse espaço, sem lugar ainda, que confere existência ao não-real inicial. Diz-nos a narrativa:

De um freixo de ramos compridos atirados sobre o rio cai em cima do barco, e logo por sorte mesmo no centro, uma folha verde com o seu pé já a amarelecer [...]. O pé da folha caída no meio do barco agarrara-se, não percebia como nem a quê, e começara a crescer muito direito por aí acima. Um pouco tonto, o rapaz fecha os olhos. Quando os abre, o pezito tornara-se num madeiro onde adejava uma grande vela verde, recortada no feitio da folha. (106-107)

O barco de Constantino faz-se de um pequeno freixo de árvore, um pau de oliveira, que ergue à superfície o sonho. O “mastro com vela grande e verde” que nasceu “duma

simples folha” (114) torna-se cada vez mais alto, transformando o barco em nau. Aumenta, cresce tanto que se torna maior do que o caudal do rio. Por crescer assim, torna-se veloz, transbordando no medo dos dois companheiros: “Só agora percebem que nenhum deles sabe abrandar a marcha dum barco e acostá-lo às muralhas. Já não podem prever para onde a corrente os arrasta” (108).

À evocação paterna de “homem valente” sucede, então, o espanto da infância. No meio de temporais medonhos, acochado por vagas e pela troça da aldeia, Constantino vê-se a naufragar:

Constantino experimenta dar aos braços, fá-lo ainda sem convicção, mas nota que começa a subir, a subir muito. O barco ficara lá em baixo, misturado com árvores. “Com árvores?”, pensa confundido. “Como diabo nasceram árvores no meio do mar?” (110)

A imagem das árvores no meio do mar imprime estranheza ao real conhecido, abre-se ao fluxo da fantasia e, por extensão, dissocia o olhar de Constantino, a consciência de si, do olhar dos outros. Como se a irreconciliabilidade entre ambos conduzissem a uma rutura.

Diante do perigo, e por não haver outra saída, Constantino regressa de novo à memória da infância. Transforma-se em cuco, idêntico à recordação das brincadeiras de outrora, e voa para se salvar. Mas o tiro que lhe é dirigido leva-o a acordar: “Constantino esfrega os olhos. Não, não vai a bordo do seu barco, mas felizmente é homem. De qualquer maneira gosta mais de ser homem” (111). A presença de Constantino como homem é, assim, mais inteira, mais real depois de ter experimentado o sonho. Em suma, a viagem sonhada, na qual aprendeu muitas coisas, revela a Constantino a importância da infância e do que nela aprendeu: “Para o Cuco, almirante dum navio de cana, a grande aventura, a verdadeira, vivera-a ele durante a noite” (114).

É porque, no desenrolar da narrativa, o presente e o futuro se conjugam em planos que continuamente se interpenetram e confundem, que a infância deixa na idade adulta os sonhos. Desta narrativa, desta história de Constantino, o que nos chega, por Alves Redol, é a transmissão do ponto de vista infantil como possibilidade de construir novos conceitos, outras alternativas dentro dos paradigmas que caracterizam a idade adulta. Neste sentido, por ser aquele que detém o poder sobre a escrita, o escritor domina a área por onde os sonhos sucumbem ou vivem.⁷

Significativamente, Alves Redol traz para dentro da narrativa o que observa para que não desapareça. O real atentamente olhado, inscrito num mundo árduo e petrificado, projeta-se na dignidade de Constantino enquanto guardador do seu sonho.

Cem anos depois de Alves Redol ter nascido, mudou talvez o conteúdo dos sonhos, esse desejo absoluto de Constantino percorrer o rio Tejo até chegar ao mar. Mas perdura nele a promessa de uma possibilidade de mudança escondida no sonho, que impercivelmente resiste ao crescer de novo dentro de quem lê *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*.

⁷ Referindo-se ao movimento neo-realista, Alves Redol criticou assim a relação entre a realidade social e aquele movimento literário: “Precisávamos de ter um povo, criarmos-nos com ele, e caminhávamos ao seu encontro sobre nuvens de ilusões, supondo que pisávamos terra firme. E julgámos muitas vezes o País pelo que desejávamos, desconhecendo que as alienações divergem” (Redol 1979: 65).

Bibliografia

- Araújo, Matilde Rosa (1970), “Alves Redol e a Literatura Infantil”, in: *Vértice*, vol. XXX, n. 322-323. Número especial (“Homenagem a Alves Redol”). Novembro-Dezembro, 867-871.
- Figueiredo, Anabela de Oliveira (2005), *A obra de Alves Redol para crianças*. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, Coimbra, Universidade Aberta.
- Fontes, Vitor (org.) (1952), *I Congresso Nacional de Protecção à Infância*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Pediatria.
- Magalhães, Violante F. (2008), *Sobressalto e Espanto. Narrativas literárias sobre a para a infância, no neo-realismo Português*. Dissertação de doutoramento em Estudos Literários. (Literatura Portuguesa), Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Neves, José (2007), “O comunismo mágico-científico de Alves Redol”, in: *Etnográfica*, Maio (11: 1), 91-114.
- Redol, Alves (1990), *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos*, [1962, Lisboa, Portugal], Lisboa, Caminho (16.ª edição).
- ____ (1979), “Breve memória - para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”, in: Alves Redol, *Gaibéus* [1939], Lisboa, Publicações Europa-América.
- ____ (1950), “Prefácio” in: Alves Redol (organização e prefácio), *Cancioneiro do Ribatejo*, Vila Franca de Xira, Centro Bibliográfico, 9-45.

A utopia real: representações de identidade e infância em obras de Jorge Amado

VOLKER JAECKEL

O romance regionalista dos anos 30

Para o entendimento das representações de identidade e de infância na obra de Jorge Amado é preciso observar a sua posição dentro do movimento regionalista que se formou sob a liderança de Gilberto Freyre com o seu núcleo no Recife como resposta às tendências modernistas de São Paulo dos anos 20. O movimento regionalista era essencialmente rural e nostálgico e pretendia preservar as tradições da região.

Num rápido confronto entre o caráter dominante do movimento paulista e de sua contraparte nordestina, dois pontos saltam à vista. Em primeiro lugar, o traço radicalmente “modernista” (até “futurista” como então se dizia) do primeiro, voltado para o presente, para os valores éticos e estéticos criados pela vida moderna e a civilização industrial que despontava com todo o seu vigor em São Paulo (a “Paulicéia desvairada”), em oposição ao tradicionalismo nostálgico dos recifenses, voltados para a revalorização da herança cultural do passado.” (Gomes de Almeida, 1999: 199)

A condição básica para o surgimento do movimento regionalista estaria na existência de um complexo cultural bem definido, cuja especificidade se impusesse à consciência dos artistas locais e pudesse alimentar neles criações originais. (*Idem*: 253) A matéria que forma a ficção nordestina é a terra; a terra constituída em latifúndios, assolada pelas secas, coberta pela miséria. O movimento regionalista nordestino dos anos 30 constitui o solo fértil para uma criação literária enraizada na identidade local e rural. No romance nordestino manifesta-se com chocante clareza a marginalização do homem e o antagonismo “entre o arcaico sistema de produção e o trabalho semi-escravo, a eclosão dos movimentos de resistência e a sofisticação do despotismo dominante através do novo pacto social entre os sectores agrário-exportadores e a burguesia industrial nascente.” (Sousa, 2001: 53-54)

Cabe ainda ressaltar que o romance regionalista nordestino se desenvolve numa época que é marcada por discussões veementes e polémicas sobre o caráter do brasileiro, tal como se manifestam nas obras de Paula Prado (1928) *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*¹ e Gilberto Freyre (1933) *Casa Grande e Senzala*, assim como em *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1936). Todas estas obras intentam indagar e explicar as origens étnicas e culturais do povo brasileiro, considerando a mestiçagem e a miscigenação das raças que compõem o povo brasileiro.

Elementos de destaque na biografia do jovem Jorge Amado

Jorge Amado nasceu como filho do coronel João Amado de Faria, um comerciante sergipano que se tornou produtor de cacau, em 10 de agosto de 1912, na fazenda de cacau

¹ Prado explica a tristeza brasileira como efeito da intensa vida sexual do colono que é de um fundo atávico e desviada para perversões eróticas. Como o outro grande problema dos brasileiros, constata a cobiça que impede o desenvolvimento (Prado, 1997, 141).

Aurícidia, localizada no distrito de Ferradas, que pertence hoje ao município de Itabuna, no sul da Bahia.

Com um ano de idade se mudou com a sua família para Ilhéus, devido a uma enchente que destruiu as plantações da fazenda. Em 1918 foi matriculado na escola Dona Guilhermina, onde começou a aprender as primeiras letras. Em 1922 veio a estudar no Colégio Antônio Vieira, em Salvador. O seu professor de português, Padre Luiz Gonzaga Cabral, descobre sua vocação literária.

Em 1924 foge do internato para viver livremente a sua adolescência, viajando por várias cidades do interior baiano. Ele chega a conhecer o povo, os costumes e a natureza desses lugares até chegar na casa do seu avô paterno na cidade de Itaporanga, em Sergipe. Esta experiência foi importante para o seu desenvolvimento posterior como escritor regionalista e gerou subsídio para os seus romances.

Cursando o Ginásio Ipiranga em 1925, aos 13 anos, funda o jornal *A Folha* junto com os irmãos Imbassay. Em 1927 funda com outros escritores a *Academia dos Rebeldes* que desempenhou um papel importante na renovação das letras baianas. Ainda nessa época torna-se repórter do *Diário da Bahia* sob a direção do escritor Moniz Sodré. Em 1931 publica o seu primeiro livro: *O País do Carnaval*, seguido de *Cacau* (1933) e *Suor* (1934).

O brasileiro alemão Erhard Engler explica a importância da infância de Jorge Amado na obra do escritor da seguinte forma:

Muitas vezes contam para ele estórias de fadas, piratas, deusas do mar e seres das fábulas que se misturam de forma curiosa com o que ele vivencia na praia, na desembocadura do rio ou na plantação de coqueiros. O inventado, o vivenciado não se deixa mais distinguir. Ficção e verdade se fundem de uma forma tão natural, que se tivesse sabido ler e escrever, seus primeiros livros teriam sido escritos ainda em Ferradas. (Engler, 1992: 18)²

Lembranças de infância por Jorge Amado

No livro *O menino grapiúna*, publicado em 1982, Jorge Amado descreve alguns dos acontecimentos da sua infância que o inspiraram na criação das suas obras literárias. O menino Jorge Amado foi parte do ambiente do sul da Bahia, desse quadro social dominado pelo plantio do cacau. Ele mesmo escreve sobre a época, alternando a narração em primeira pessoa com o relato sobre as vivências do menino em terceira pessoa: “Entre Ponta e Pirangi, antevi o amor e tratei com a morte. A vida do menino foi intensa e sôfrega”. (Amado, 2006: 47) / “De nada gosta tanto como dessas idas a Pirangi em companhia de trabalhadores e jagunços: ampliavam seu universo e impediam que medrasse em seu espírito qualquer espécie de preconceito. (*Idem*: 53)

As experiências com este espaço e suas gentes, especialmente com as casas de prostitutas marcaram profundamente o garoto baiano, como se lê neste trecho:

Em minha infância e adolescência, as casas de mulheres-da-vida, em vilas e povoados, em pequenas cidades, nas ladeiras da Bahia, significaram calor, agasalho

² Immer wieder lässt er sich Geschichten von Feen und Seeräubern, Meeresgöttinnen und Fabelwesen erzählen, die sich seltsam miteinander mit dem vermischen, was er am Strand, an der Flussmündung oder im Kokoshain erlebt. Erdachtes und Erlebtes sind von nun an nicht mehr zu trennen. Dichtung und Wahrheit verschmelzen auf so natürliche Weise miteinander, dass, wäre er des Lesens und Schreibens kundig gewesen, seine ersten Bücher bereits in Ferradas hätten entstehen können. (Tradução V.J.)

e alegria. De certa maneira, nelas cresci e me eduquei, parte fundamental de minhas universidades. (...)

Para mim, de começo foram maternais, depois amigas fraternas, tímidas e ardentes namoradas. Acalentaram meus sonhos, protegeram minha indócil esperança, deram-me a medida da resistência à dor e à solidão. Despidas de todos os direitos, renegadas por todas as sociedades, perseguidas, enganadas, degradadas, possuíam imensas reservas de ternura, incomensurável capacidade de amor. (*Idem*: 55-56)

O autor afirma sobre as suas obras literárias que as personagens das obras de ficção resultaram da soma de figuras que se lhe impuseram, que fazem parte de sua experiência vital. (2006: 75) Ele mesmo trabalha no mito da fusão completa entre ficção e biografia quando afirma: “fiz de minha vida e de minha obra uma coisa única, unidade do homem e do escritor.”³

Jorge Amado explica esta proximidade dos escritores com o povo baiano pelas suas raízes históricas, pelo modelo literário e pela identidade da literatura baiana, com a sua falta de elitismo, numa entrevista com Alice Raillard:

É que, como nosso pai é Gregório de Matos, um mulato que vivia metido com prostitutas e vagabundos, um grande poeta barroco e um grande poeta libertário, ele legou-nos a tradição do laço muito forte com o povo. E isto se perpetuou na literatura baiana de todos os tempos, até os dias de hoje com alguém como João Ubaldo Ribeiro. É um laço poderoso. (Raillard, 1990: 40)

Entende-se a simpatia que Jorge Amado tinha pela figura dos coronéis do cacau, uma simpatia que se revelava nas atitudes-símbolos familiares de determinação e firmeza. Ao analisar as memórias de infância de Amado (Lima, 2010), a partir do livro *O menino grapiúna* (1982), encontramos um mito de origem do escritor, através do princípio do rebaixamento e da importância dada à dimensão concreta da experiência que parece assumir um lugar central, aparecendo como princípio fundador da sua literatura. Neste sentido, o menino acaba se tornando uma metáfora da representação do *baixo* enquanto princípio cognitivo e moral, e a partir do qual é possível encontrar a grandeza nas coisas banais e um sentido profundo nos acontecimentos mais simples.

Os eventos narrados, que são protagonizados por prostitutas, jagunços e jogadores, são entendidos como fontes de aprendizagem e de saber aprofundado numa dimensão extraordinária de aventura na experiência infantil.

Representações de identidade na obra de Jorge Amado

O fato de analisar representações de identidade cultural em obras literárias conduz a considerar a construção identitária como um embate dialético entre elementos de um repertório cultural e de uma seleção contrastiva situacional de valores ou comportamentos, e a representação simbólica é uma das maneiras para dar conta dessa dialética. (Goldstein, 2003: 32)

Nos romances do autor baiano encontramos algumas representações da identidade regional que se manifestam principalmente nas figuras e nos ambientes escolhidos. Como afirma a antropóloga Goldstein, o escritor soube tocar as pessoas de duas maneiras:

³ Discurso de posse na Academia de Letras. Disponível em <http://jorgeamado-blog.blogspot.com/2011/05/frases-de-jorge-amado.html>

por “... conseguir transpor poeticamente para a literatura formas populares de viver e de narrar e por saber manipular e recriar representações identitárias da Bahia e dos baianos.” (Goldstein, 2002: 125) Jorge Amado pode ser considerado o autor do século XX que soube criar as imagens e os estereótipos da Bahia e do Brasil e ainda os usou e divulgou no exterior com bastante sucesso, como sabemos. Cabe ainda ressaltar que não existe uma identidade nacional brasileira, como a mídia quer fazer crer a brasileiros e estrangeiros. A identidade nacional mestiça, festeira e popular, a sociabilidade dos seus moradores, o seu jeitinho brasileiro que conhecemos formaram-se baseados em estereótipos criados para opor o Brasil a outras nações. Trata-se somente de um recorte do que seria a índole nacional e as histórias dos brasileiros, nem sempre fiel e nem completamente falsa, porém sempre ligada a um determinado contexto. Estas representações da identidade brasileira evitam evidenciar contradições, heterogeneidades, conflitos e transformações, outrossim fomentam a divulgação de mitos e virtudes secundárias como carnaval, samba, futebol.

O interessante das representações é que elas não são nunca uma simples cópia da realidade, pelo contrário, os elementos representados são sempre transformados ou distorcidos – mas estão sempre presentes, de um jeito ou de outro, na imaginação local. Portanto, identidade nacional forma-se a partir do imaginário local de uma determinada região tomando *pars pro toto*, ou seja, o Brasil de Jorge Amado é formado a partir da realidade generalizada e romantizada da Bahia, como o pequeno Jorge a conheceu desde muito menino. Foi criado desta forma um modelo de identidade brasileira no século XX. A partir destas representações reproduzidas para o cinema, o teatro, as telenovelas, no Pelourinho, no carnaval, criou-se uma região feita de personagens e narrações de Jorge Amado.

Em *Jubiabá*, as representações identitárias se constroem sobre a oposição entre brancos e negros, relacionada à história escravocrata do Brasil. Trata-se de uma história sobre um jovem desprivilegiado, por causa da sua origem social, em busca da sua própria identidade, que vai ser definida durante a sua formação a partir da diferença cultural e racial. Antônio Balduino, que se destaca como um dos líderes políticos de uma greve em Salvador, é considerado o primeiro herói negro na história da literatura brasileira. Ao mesmo tempo, trata-se de um texto que, apesar de ser um romance de formação, tem o seu enfoque na questão da identidade de classe. O herói privilegia a identidade social de classe sobre as raízes étnico-culturais quando invade uma sessão de umbanda para aumentar o número de companheiros que estão engajados como piquetes.

Outro exemplo, de mais rendimento para a questão da identidade, é o romance *Mar morto*, de 1936, num momento “de recuperar dentro de cultura popular e mestiça, elementos que funcionassem como ‘sinais diacríticos’ de uma identidade brasileira, diferenciando o nosso país de outros por meio do contraste”. (Goldstein, 2003: 48)

Este romance conta a história dos marinheiros e pescadores da Bahia que muitas vezes sacrificam a sua vida durante o seu trabalho no mar. No que se refere à identidade, encontramos algumas das representações mais estereotipadas no Brasil: a mulata foga-sa e sedutora, a ação vingativa do homem enganado incluindo assassinato e suicídio, o sacrifício altruístico do herói para salvar a vida e as circunstâncias de vida numa vila de pescadores, onde os pensamentos das mulheres estão dominados por devoção, medo e rivalidade à Iemanjá, a deusa iorubana do mar, orixá importante na mitologia dos povos africanos.⁴

Mar morto foi transposto em filme e em telenovela pela Rede Globo com o título *Porto dos Milagres* (roteiro escrito por Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares), tendo sido

⁴ Sobre mitos do mar e orixás neste romance veja-se o trabalho de Jaeckel, 2010.

transmitido em horário nobre das 21h, em 2001. Como a identidade é uma construção que se narra, ela também pode ser elaborada através das narrativas telenovelisticas, como acontece com frequência e sucesso no Brasil contemporâneo, sendo a grande maioria destas narrativas localizada no eixo Rio de Janeiro – São Paulo com uma grande preferência pela capital carioca. A telenovela *Porto dos Milagres* já constitui, pelo contexto histórico-geográfico, uma clara exceção na programação televisiva. A narrativa de *Porto dos Milagres* expressa uma realidade que é ficcional, porém está vinculada à realidade social concreta.⁵ Uma vez que a telenovela ocupa um lugar estratégico na dinâmica da cultura contemporânea, um lugar destacado nos modos de construir imaginários e identidades no Brasil, os seus discursos podem incitar à reflexão e promover discussões na sociedade, além de contribuir para a divulgação de uma obra literária escrita há mais de 70 anos.

Representações de infância em *Jubiabá* e *Capitães da Areia*

Jubiabá (1935) é o quarto romance de Jorge Amado e é formado, como também *Capitães da Areia*, por uma combinação do realismo social típico dos anos 30 com os elementos romanescos do imaginário popular sob a exigência de “escrever para o povo”, bastante difundida entre os escritores engajados politicamente. (Duarte, 1996: 90) Os dois textos possuem diversas características do *Bildungsroman* que mostra a formação de jovens na Bahia dos anos trinta. Antônio Balduino, o protagonista de *Jubiabá*, luta por recuperar uma inocência não reconhecida e ameaçada. A ação arranca com a infância no Morro, onde Balduino, aos oito anos, já é chefe de um bando de moleques que se envolve com todo tipo de “traquinagens”. Ele leva uma vida solta sem mãe nem pai, e por isso amadurece muito cedo, o que se manifesta nas suas meditações sobre o futuro olhando de cima a grande cidade Salvador:

Sentia nos nervos a vibração de todos aqueles ruídos, aqueles sons de vida e luta. Ficava se imaginando homem feito, vivendo na vida apressada dos homens, lutando a luta de cada dia. Seus olhinhos miúdos brilhavam e por mais de uma vez ele sentiu vontade de se largar pelas ladeiras e ir ver o espetáculo da cidade àquelas horas cinzentas. (Amado, 2001: 20)

No meio das sombras, vozes e sons, o protagonista busca algo ainda não bem definido: a sua própria identidade. (Duarte, 1996: 80) E essa busca contínua é a força motriz que movimenta a personagem ao autoconhecimento. Ele quer ser rebelde como o seu pai e procura o seu futuro nas lutas.

A cidade de Salvador da Bahia surge como um espaço mítico, onde o herói Balduino terá que provar a sua força, enquanto o morro representa o espaço de pobreza honesta e de uma pureza inerente à infância. Ao mesmo tempo, a urbe tem uma semelhança com o mundo demoníaco e labiríntico, onde as crianças podem se perder com facilidade, e diversos perigos, como ambições mesquinhas e intrigas, esperam e ameaçam os jovens.

Dos 12 aos 15 anos, Balduino frequenta a escola e aprende a dissimular e a mentir. Presta serviços como menino de recado e encontra em Lindinalva o seu amor platônico. Mais tarde entra em cena o espaço da rua, a liberdade malandragem que de certa forma significa uma volta à fase da infância com as suas molecagens. Balduino chefia outra gangue e vive de esmolas e pequenos delitos. A música e a capoeira formam a moldura deste

⁵ Sobre este aspecto veja-se o artigo de França/Simões, 2003.

quadro da vida do jovem protagonista que se envolve em brigas e namoros. Num destes confrontos é descoberto para o boxe por Luigi. Esta fase do desenvolvimento é marcada pelo companheirismo e pela despreocupação.

Balduino encontra o seu contraponto na figura do jovem Viriato que sabe mais do que os outros garotos da gangue; ele representa a consciência proletária, já que lembra sempre a condição miserável do proletariado lúmpen.

Segundo Duarte, o livro pode ser lido como uma variação do mito da procura como modelo nas suas quatro fases: o conflito, a luta de morte, o despedaçamento e o reconhecimento. Esta estrutura encaminha a aventura da criança / do jovem para o campo da empatia imediata com o público. (Duarte, 1996: 80) Assim, o autor faz a narrativa cumprir um caminho que foi previamente anunciado, no que refere ao destino de Balduino que desce do morro para ser criado na casa do comendador.

Balduino, sendo negro, ainda sofre o preconceito racial que, por um lado, impede o seu namoro com Lindinalva, por outro lado instiga-o a superar as forças do adversário alemão, Ergin, logo no início do romance, numa luta de boxe contra o campeão da Europa Central:

Onde está o negro Antônio Balduino que derrubava brancos?

Aquilo Antônio Balduino ouviu. Bebeu um gole da garrafa de cachaça que o Gordo lhe oferecia e virou para a assistência procurando o dono daquela voz. Voz que voltou metálica:

Quede o derrubador de brancos? (...)

Foi quando o alemão voou para cima dele querendo acertar no outro olho de Balduino. O negro livrou o corpo com um gesto rápido e, como a mola de uma máquina que houvesse partido, distendeu o braço bem por baixo do queixo de Ergin, o alemão. O campeão da Europa Central descreveu uma curva com o corpo e caiu com todo o peso. (Amado, 2001: 5)

Capitães da areia (1937) pode ser considerada a obra prima da primeira fase de Jorge Amado, e até hoje é leitura obrigatória em escolas e exames de vestibular no Brasil. Com a história de Pedro Bala e sua gangue, fecha-se o ciclo proletário da Bahia. O romance se estrutura como retomada e ampliação de elementos já conhecidos de *Jubiabá*. Trata-se do mesmo modelo de herói malandro e chefe de um bando de moleques.

Este romance também leva as características do *Bildungsroman*, já que mostra o percurso de aprendizagem do seu herói, que supera a sua condição de origem e sobe ao plano histórico quando abarca o assunto na sua dimensão de confronto social e político. (Duarte, 1996: 114)

O tema da infância abandonada e da delinquência infantil, que era escandaloso naquela época, faz lembrar protestos sociais do romance naturalista numa geração anterior. A violência marca a infância destas crianças soteropolitanas, ela chega a ser meio de ação dos jovens bandidos e vem acompanhada de atitudes de vingança motivadas pela sede, fome, espancamento ou isolamento.

Capitães da areia tem, sem dúvida alguma, os seus méritos na denúncia candente das condições de vida dos meninos da rua, que faz o romance único em toda a literatura dos anos 30. O final tem o mesmo tom impulsionador dos romances anteriores quando os jovens aderem à revolução e refletem assim o otimismo militante do autor. O jovem Pedro Bala segue os passos de militância do seu pai e decide mudar o destino da sua gente não mais através de roubos e furtos, senão pela ação política. Desta forma, o jovem apresenta um amadurecimento inusitado para gente da sua idade.

A experiência da infância nos morros de Salvador, marcada por pobreza, violência, abandono e infelicidade, leva inevitavelmente ao engajamento político, é uma infância que prepara o ser humano para uma militância política em favor dos marginalizados e dos maltratados pela sociedade capitalista. Esta mensagem do autor se faz evidente no final do romance quando as crianças saúdam de punho fechado o seu líder Pedro Bala.

A triste história de Dorita no orfanato exemplifica como a sociedade, quando se ocupa das crianças, maltrata-as e é negligente, mostrando-se opressora:

A comida era má, havia castigo também. Ficar em jejum, perder os recreios. Veio uma febre, ela esteve na enfermaria. Quando voltou estava macilenta. Tinha sempre febre, mas não dizia nada, porque odiava o silêncio da enfermaria, onde o sol não entrava e todas as horas pareciam a hora agonizante do crepúsculo. Quando podia, chegava perto das grades, porque por vezes divisava Professor ou João Grande que rondavam por ali. (Amado, 1998: 206)

Neste romance, a infância perdida e a falta de amor materno, que o autor também sofreu na sua infância e que ele tratava de compensar com o chamego das mulheres da vida nas casas de prostitutas, estão presentes em vários momentos, como quando se fala dos garotos em geral e de Sem-Pernas, um menino manco, especificamente:

Morando num velho trapiche, os meninos sentiram a necessidade de apoiarem-se um ao outro, como irmãos. Lamentam pela ausência de uma educação familiar e, sobretudo, pela falta do carinho, do amor materno. “Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos [...] que vivera sozinho nas ruas da cidade [...]” (*Idem*: 34)

Em *Capitães da areia* observamos as ações de um coletivo composto por pequenos malandros, por crianças à primeira vista autossuficientes que se comportam como adultos em miniatura e que nunca tiveram a oportunidade de serem meninos de verdade.

A enorme atualidade deste romance radica na conhecida incapacidade da sociedade brasileira e dos seus líderes políticos até hoje para resolver, de uma forma planejada e sustentável, respeitando os direitos e necessidades dos menores, problemas como injustiça social, pobreza e crianças abandonadas nas ruas pelos pais.

Conclusões

A infância, tal como aparece representada nos romances dos anos trinta de Jorge Amado, está marcada por conflitos sociais e violência, por desigualdade e opressão, por delinquência e práticas sexuais de jovens marginalizados que foram negligenciados por pais e sociedade. Jorge Amado insere nas suas obras ficcionais algumas experiências pessoais e histórias de jovens ouvidas na sua própria infância e juventude quando se movimentava por ambientes similares aos que retratava nos seus romances. A infância perdida por causa das condições inumanas de crianças que crescem no campo também é tema central de outros escritores regionalistas, como é o caso por exemplo de José Lins do Rego, com o seu romance *Menino do engenho*, de 1932.

Por outro lado, encontramos também fortes elementos identitários no contexto das tendências regionalistas existentes na sociologia e na literatura que caracterizam as obras de Jorge Amado, assim como os elementos proletários nos seus romances daquela época que se explicam pelas numerosas turbulências políticas a nível nacional (Coluna Prestes,

Revolução Constitucionalista em São Paulo) e internacional (Fascismo, Nazismo, Estalinismo e Guerra Civil Espanhola), que tiveram os seus ecos também na Bahia.

Bibliografia

- Amado, Jorge (2006), *O menino grapiúna*, 24.^a ed., Rio de Janeiro, Best Seller.
- ____ (2001), *Jubiabá*, 59.^a ed., Rio de Janeiro, editora Record.
- ____ (1998), *Capitão da areia*, Rio de Janeiro / São Paulo, editora Record.
- ____ (1979), *Mar morto*, 68.^a ed., Rio de Janeiro, editora Record.
- Duarte, Eduardo Assis (1996), *Romance em tempo de utopia*, Rio de Janeiro, Record, Natal, UFRN.
- Engler, Erhard (1992), *Jorge Amado – Der Magier aus Bahia*, München, Text und Kritik.
- França, Vera Regina Veiga / Simões, Paula Guimarães (2003), “Porto dos Milagres; diálogo com a realidade social e construção de símbolos de pertencimento”, in: *Intexto*, vol. 2, n. 9, Julho-Dezembro, 1-17, disponível em: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3633/4398>, acesso em 2/10/2011.
- Goldstein, Ilana Seltzer (2003), *O Brasil best-seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*, São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- ____ (2002), “Uma leitura antropológica de Jorge Amado: dinâmicas e representações da identidade nacional”, in: *Diálogos latinoamericanos*, n.º 005, 109-133, disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/162/16200508.pdf>, acesso em 2/10/2011.
- Gomes de Almeida, José Maurício (1999), *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*, 2ed., Rio de Janeiro, Topbooks.
- Jaekel, Volker (2010), “Mitos da água e orixás no romance *Mar morto* de Jorge Amado”, in: *Lusorama*, vol. 81-82, maio, 66-75.
- Lima, Maria Raquel Pasos (2010), “Jogos de Memória: narrativas de si e experiências literárias como performance”, trabalho apresentado na 27.^a *Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada em Belém entre os dias 1 e 4 de agosto, disponível em: http://www.iconecv.com.br/27rba/arquivos/grupos_trabalho/gt50/mrpl.pdf, acesso em 2/10/2011.
- Prado, Paulo (1997), *Retratos do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*, 8.^a ed., São Paulo, Companhia das Letras.
- Raillard, Alice (1990), *Conversando com Jorge Amado*, Rio de Janeiro, Editora Record.
- Sousa, Antonio Pereira (2001), *Tensões do tempo: a saga do cacau na ficção de Jorge Amado*, Ilhéus, Editus.
- <http://jorgeamado-blog.blogspot.com/2011/05/frases-de-jorge-amado.html>

Em busca do paraíso perdido: de A Árvore de Sophia às árvores de José Jorge Letria e João Paulo Cotrim

CARLOS NOGUEIRA

I. A sabedoria da Natureza nunca esteve ausente da literatura destinada à infância e à juventude. A poesia ou o texto dramático, o conto popular tradicional ou o conto de autor (inspirado ou não na tradição oral) sempre contemplaram encontros e desencontros entre o ser humano e os animais, as árvores, as flores, as montanhas, as fontes, os mares, o céu e os astros.

Os jovens leitores aprendem nestes mundos simbólicos e alegóricos que o Homem, separado embora de si mesmo e da Natureza, poderá ainda reencontrar o jardim do Éden, que, apesar de tudo, ainda existe em si como promessa de redenção; e interiorizam que demasiados adultos esqueceram há muito a verdade da Natureza que lhes foi revelada pela vida e pela Literatura, oral e/ou escrita: uma das poucas verdades autênticas que nos são oferecidas sem quaisquer custos ou encargos.

Mas a construção desse imaginário na e pela Natureza nunca como hoje foi tão enraizadamente ética e autoconsciente em tantos escritores porque nunca como agora foi tão necessária. A procura de uma cosmogonia pura na literatura dirigida aos mais novos contempla nos nossos dias tanto a salvação de cada um na Natureza como a salvação literal do planeta ou da natureza do planeta que é a nossa casa.

II. O conto *A Árvore* (1985), que Sophia de Mello Breyner construiu a partir da narrativa homônima tradicional que o escritor Isao Tesuka lhe contou, estabelece-se como escrita de uma das matrizes da cultura japonesa. Apresenta-nos um povo que vive em equilíbrio com uma árvore, cuja imponência surpreende até os mais viajados; um povo que sofre por ter de cortar essa árvore, “bela, antiga e venerável” (Andresen, 2001: 13), que cresceu tanto que os raios de sol já não podiam entrar na ilha; um povo, afinal, que sabe transformar a morte da sua árvore em vida, e uma árvore que nesse contexto de acolhimento sem reservas sabe perpetuar a sua memória. E um conto que, conciliando etnografia literária e mito, se concebe como dinâmica transcultural de regeneração do mundo natural e das sociedades humanas.

O título *A Árvore*, vertical e exacto como qualquer árvore nele tacitamente representado, antecipa a mensagem que se tornará evidente no texto: a restituição ao leitor de uma ordem natural e cultural inviolada que não é já a do mundo em que ele vive. Na obra de Sophia, as corporalidades do eu enunciator e de personagens como a Fada Oriana ou a Menina do Mar constroem-se, em fascínio e êxtase, dentro do corpo e da alma de uma Natureza que é inocência e perfeição inaugurais. Também aqui o jovem leitor (e não só) é colocado bem no interior de um mundo habitado por seres humanos que, em vez de destruírem a Natureza, a veneram.

Dizer “Era uma vez – em tempos muito antigos, no arquipélago do Japão – uma árvore enorme que crescia numa ilha muito pequenina” (*Idem*: 11) é já anunciar, partindo do *incipit* encantatório e mágico próprio das narrativas orais e tradicionais, uma aventura rara que há-de estabelecer raízes fortes no chão do texto e no chão de terra pisado pelo

jovem leitor, tanto mais cidadão do mundo quanto mais leitor de bons livros de literatura. Aos leitores que já conhecem alguma ou algumas das narrativas da autora de *O Cavaleiro da Dinamarca* esse apelo surgirá mais intenso e promissor, por se lhe associar o horizonte de uma narrativa de leitura inesquecível.

À, no nosso discurso, metáfora do texto como chão e à nomeação do lugar dos lugares que é o chão da terra corresponde, no discurso do conto *A Árvore*, uma visão do mundo em que o chão é texto ou tecido de elementos da Natureza: “Os japoneses têm um grande amor e um grande respeito pela Natureza e tratam todas as árvores, flores, arbustos e musgos com o maior cuidado e com um constante carinho” (*Idem*: 18). O reconhecimento da diferença como operador de sensibilização não paternalista para a questão ambiental dá-se assim no quadro de um desafio cultural que oferece ao leitor a possibilidade de intensificar o seu estatuto cosmopolita num mundo que é cada vez mais transcultural.

O conto de Sophia inscreve-se, como se vê, desde o início, na noção de cultura como dignidade e é ele próprio, por isso, construtor de dignidade: dignidade da cultura da Natureza, dignidade da cultura do Outro, dignidade cultural. O Outro como centro do texto conduzirá o leitor à consciência de que necessita de libertar-se do excesso de confiança na sua cultura. O elogio explícito ao valor intelectual e prático dos habitantes desta ilha, formalizado de novo mais à frente, visa esse efeito mas é antes de mais um sinal de gratidão, não um louvor meramente protocolar: “E, como são um povo muito inteligente, os japoneses trabalham muito bem, muito depressa e com muito esmero e são óptimos carpinteiros” (*Ibidem*: 18).

Este encadeamento de valores estéticos e valores extra-estéticos, transversal, como se sabe, a toda a escrita de Sophia, é a estrutura de base do conto *A Árvore*, que desde o primeiro momento sugere quer a sua posição face ao mundo natural e humano quer os seus critérios de valoração da arte literária. Um tal exigência moral, que, demasiado à superfície do texto, anularia a esteticidade da obra, é intrínseca à forma e ao conteúdo, integrando-se sem artificialismo na estratégia narrativa do conto em geral, popular ou de autor: no tratamento ágil do tema, da acção, das personagens, do espaço e do tempo. A elevada consciência ecológica patenteada no reinício da diegese, interrompida pela frase, já citada, que louva o povo japonês pela sua ligação à Natureza, é a primeira ocorrência dessa expressão tão ética quanto fabular: “E, nas tardes de Verão, as pessoas vinham sentar-se debaixo da larga sombra e admiravam a grossura rugosa e bela do tronco, maravilhavam-se com a leve frescura da sombra, o suspirar da brisa entre as folhagens perfumadas” (*Idem*: 12).

O narrador, obedecendo às regras da concentração e linearidade típicas do conto, não se detém em pormenores. Mas o discurso iterativo (conta-se uma vez o que sucedeu inúmeras vezes) não deixa dúvidas em relação ao profundo respeito desta comunidade pela árvore enquanto centro da perfeita arquitectura da Natureza e do mundo construído pelo ser humano; respeito e veneração que se traduziram, na história deste povo, numa festa dos sentidos transmitida de geração em geração, cujo ocaso é anunciado nesta fórmula solene: “Assim foi durante várias gerações” (*Ibidem*). Contudo, a obrigatoriedade de se impor um fim à aliança que todos julgavam eterna não implica a perda de consciência ecológica; ela prossegue, antes de mais, na reunião que envolve toda a população e da qual sai uma resolução que só recentemente é regra nos países mais evoluídos: “No lugar onde antes ela se erguia plantaram um pequeno bosque de cerejeiras, pois as cerejeiras nunca crescem muito” (*Idem*: 13). O mais tradicional, o mais antigo e aparentemente aceitável apenas em povos ditos primitivos, é afinal o mais moderno, evoluído e civilizado.

O corte inevitável da árvore, o fim da árvore como árvore, é o início de uma celebração sem fim da Árvore. Às “lamentações”, aos “choros” e “gemidos” resultantes da decisão de abater a árvore sobrepõe-se um ritual de vida que tem repercussões profundas no comportamento sociocultural e ético deste povo, na fenomenologia das suas tradições: assim como soube sacrificar uma árvore que crescera tanto que o sol já não aquecia nem iluminava a ilha, também a soube tornar inextinguível na prática e nas memórias colectivas.

O fim da árvore como ser vivente não é, pois, o seu fim como corpo unido ao corpo do mundo natural e humano. Dita a eternidade da árvore um povo que é sábio por não se recusar a ouvir a sabedoria da Natureza. A vida dos habitantes da ilha continuará a ser protegida pela corporalidade da árvore porque não se incorre no erro de ignorar que a sua vocação para a vida implica uma simbiose com o ser humano, destinado, por sua vez, a procurar sempre um equilíbrio com a Natureza.

Para preservar a memória da “árvore tão amada”, todos os que vivem na ilha fabricam objectos – memoriais – a partir dos “ramos” e das “pernadas”, como “pequenas mesas”, “caixas, tabuleiros, tigelas, colheres, pentes e ganchos para as mulheres espetarem no cabelo” (*Idem*: 16): cultura do resto em que o residual, transformado pelas aptidões intencionais, criativas e inovadoras da acção humana, se torna útil e essencial. Em seguida, recusando vender “o enorme e grosso tronco nu, deitado através da ilha”, aos “viajantes e armadores que queriam aquela óptima madeira para fabricar barcos”, constroem, com arte e ciência, “uma grande e linda barca toda esculpida e pintada de muitas cores” (*Idem*: 18); graças a ela passam a realizar bons negócios mas nunca deixam de a usar sobretudo para reforçar a sua ligação à Natureza e ao Cosmos: “Às vezes, nas noites calmas de Verão ou de Outono, grupos de pessoas embarcavam e iam até ao largo ver a lua cheia sobre o mar” (*Idem*: 21). Essas viagens convertem-se em palavras sobre o silêncio que tem de ser pronunciado e perpetuado pela Palavra: Palavra ainda incontaminada pelo ruído que sobrevém ao horror moderno pela solidão e pela mudez eloquentes: “Depois, no Inverno seguinte, comentavam estes passeios, comparavam tudo o que tinham visto, discutiam qual fora a mais bela noite, a mais bela paisagem” (*Ibidem*). O habitante desta pequena ilha aparece-nos unido a si, aos outros, à Natureza e à Palavra (deduzimos: Palavra a um tempo literária e social); e o leitor participa dessa unidade porque a história de Sophia, narrada a partir de uma versão de um conto tradicional japonês, concilia a densidade do relato ético com a profundidade da transparência envolvente e comunicativa do discurso.

O enraizamento da árvore na comunidade aprofunda-se também através da herança de uma tradição imorredoura que nasce com a sua morte: a festa das cerejeiras em flor, que, assinalando o fim do Inverno e o começo da Primavera, simboliza a renovação cíclica da Natureza e a reactualização do mito do eterno retorno. Nesse renascimento o povo da ilha renasce para a fruição plena da vida social na Natureza: “Havia grande azáfama e pelas ruas passavam pessoas muito apressadas: iam a correr às lojas de tecidos comprar quimonos de Primavera para vestirem quando chegasse o dia em que já pudessem ir admirar o primeiro desabrochar de flores” (*Idem*: 24).

O conhecimento técnico e científico deste povo não é mortífero para o meio ambiente: fundamenta-se nele e imita a harmonia da Natureza; e por isso as modificações que estes seres humanos introduzem no mundo que os rodeia não são artificiais: constituem metáforas puras com uma concretização material, com o barco, figuração do peixe que atravessa as águas ou do pássaro que voa rente a elas, a emergir como a criação maior.

A metamorfose da árvore em barco desencadeia outra metamorfose, a mais sublime e definitiva, por radicar na materialidade significativa da palavra-poema, da palavra da

Árvore feita poema oral. Do “mastro grande”, a única parte da “grande barca” que resistira ao apodrecimento, construiu-se outro memorial, no caso com uma dupla função: “– Temos que fazer com este mastro alguma coisa que nos lembre a nossa árvore antiga e a nossa barca – disse o chefe da ilha” (*Idem*: 30-31). Esse memorial é uma “biwa, que é uma espécie de guitarra japonesa” (*Idem*: 31), um objecto cultural produtor de Beleza em que se fundem técnica (ciência), arte (música) e literatura (poesia oral): “Quando a obra ficou pronta, a população reuniu-se na praça principal e sentaram-se em silêncio em redor do melhor músico da ilha para ouvirem o som da biwa. Mas, mal os dedos do músico fizeram ressoar as cordas, de dentro da biwa ergueu-se uma voz que cantou: ‘A Árvore antiga/ Que cantou na brisa/ Tornou-se cantiga’” (*Idem*: 31-32).

Este episódio, o único em que intervém um elemento do maravilhoso propriamente dito, é decisivo para a formalização do imaginário deste povo sobre a Natureza e sobre si. Esse imaginário formaliza-se definitivamente através da metamorfose a que acima nos referíamos: a Árvore transplanta-se para a dimensão irredutível da palavra-poema. O narrador explica-o nestes termos, resumindo, como conclusão do relato, o conceito do arquétipo da árvore como respiração do mundo: “Então todos compreenderam que a memória da árvore nunca mais se perderia, nunca mais deixaria de os proteger, porque os poemas passam de geração em geração e são fiéis ao seu povo” (*Idem*: 32).

Lê-se este conto com deslumbramento e acredita-se na sua mensagem; pressente-se a elaboração límpida da palavra japonesa e a solaridade grega própria da poética da autora, em sintonia com a ideia de que é a Natureza que dá o modelo à cultura; e reconhece-se no texto, por conseguinte, a transculturalidade ímpar da palavra de Sophia: corpo em que se combinam ética, beleza e verbo, corpo de entendimento de culturas e linguagens distintas que se universalizam sem perderem o que nelas é único. A ductilidade e a medida certa de cada período e de cada frase têm a ver com a oralidade da versão ouvida por Sophia, que lhe acrescentou “diversos pontos, variações, divagações” (*Idem*: 8). Esta propriedade do discurso é imprescindível para a configuração mitopoética da narrativa: linguagem pura da verdade, conto ou relato mítico que representa um mundo primordial e ideal.

Conto com função de mito ou mito com forma de conto. É evidente que poderíamos apresentar argumentos em defesa de cada uma destas fórmulas, dependendo do conceito, mais lato ou mais estrito, que atribuíssemos a cada um destes géneros do modo narrativo; mas parece-nos que o mais correcto será entender esta narrativa como um texto híbrido em que convergem elementos do conto e do mito. Narrativa tradicional que sistematiza uma experiência de plenitude entre o Homem e a Natureza e se afirma enquanto projecto de construção permanente da realidade, A Árvore liga o presente ao passado e estrutura as expectativas dos leitores relativamente ao futuro.

Literatura e ciência, ciência e literatura são equações que resumem a amplitude infinita deste conto. Partir dele para observar que é urgente equilibrar o que está desequilibrado no senso comum e na mente de inúmeros especialistas de áreas como a medicina, a advocacia, a política e a tecnologia em geral será sempre um acto inteligente e humanista da mais elevada cidadania. Esta narrativa pertence a uma literatura que nos diz que entre a realidade das Ciências da Natureza e a realidade poética não há oposição. Se o modo como actuamos sobre o meio ambiente decorre, em grande parte, da forma como o apreendemos e interpretamos a sua organização e a sua alma, então não há que duvidar: a leitura de textos como este contribuirá sempre para ensinar ao ser humano que não deve relacionar-se com a Natureza em termos deterministas. Nessa relação, nessa construção do Homem e do meio, a pulsação própria da Natureza deverá interagir com a experiência tecnológica, a estética e os valores próprios do humano, sem prejuízo para qualquer uma das partes.

A vida de muitos dos leitores deste conto há-de reger-se pela memória e pela acção ecológicas, não pela realidade imoral dos que abatem árvores a pensar no lucro imediato. A memória sem memória faz-se de muitos esquecimentos e a memória com memórias também é alimentada por fontes que não passam necessariamente pela literatura. Mas não duvidemos: o vazio de ideias e de ideais, a indiferença em relação ao conhecimento e ao respeito por outras culturas e pelo mundo natural são sinais inequívocos de ausência ou défice acentuado de envolvimento cognitivo na nossa sociedade. Ora, uma emancipação verdadeiramente integral da inteligência humana não pode ser desencadeada senão a partir da articulação, em cada um de nós, entre a cultura da palavra literária – oral ou escrita –, a cultura das ciências sociais e a cultura das ciências ditas exactas. Quando este paradigma for a norma e não a excepção, talvez possamos acreditar na salvação do mundo.

O conto *A Árvore*, biografia *real* de uma relação *paradisiaca* entre o Homem e um dos seres supremos da Natureza, é, portanto, uma respiração que diz a imortalidade de uma árvore japonesa e convoca o leitor para o interior de uma vida íntegra e integral, única e una. A realidade do paraíso de outra cultura, pronunciada e concretizada em união com a árvore e a Natureza, é promessa do paraíso a reconstruir na cultura dos leitores portugueses ou de língua portuguesa.

III. *A Árvore dos Abraços* (2005) e *O Homem Que Tinha uma Árvore na Cabeça* (2007), de José Jorge Letria, são obras em que as experiências da Natureza e da Palavra se fundem numa espécie de revisitação simbólica de uma união que é por certo uma das primeiras manifestações de deslumbramento cósmico do ser humano, ao reconhecer-se corpo de sentidos no mundo natural e simultaneamente corpo de palavras. Por experiência da Palavra entenda-se o corpo do texto que se faz sentir no leitor, não um tratado de poética da palavra enunciado nestas duas narrativas: o corpo do texto que se vive intelectual e fisicamente através de uma materialidade significativa e de significados em que o leitor é portanto herdeiro e intérprete de uma espaço ontológico original.

Esse espaço é o da renovação cíclica da Natureza e ao mesmo tempo o da encarnação da sublimidade espiritual do ser humano, que só poderá existir integralmente nesse Paraíso há muito perdido. N'A *Árvore dos Abraços* e n'O *Homem Que Tinha uma Árvore na Cabeça*, a ligação a essa Totalidade perdida faz-se, nos sentidos bíblicos e empíricos, através de uma árvore que é em si mesma um paraíso na Terra.

Tal como, de acordo com a tradição bíblica, “toda a árvore agradável à vista, e boa para comida”, e tal como “a árvore da vida, no meio do jardim” do Éden, que “o Senhor Deus fez brotar da terra” (AA. VV.: 6), as árvores destas histórias são um corpo de epifanias; porém, perdido o jardim do Éden, perdeu-se igualmente o jardim do Mundo, que, em ciclos de renascimentos e mortes, o cristianismo procura recuperar desde esse primeiro apocalipse: a árvore dos abraços e a árvore de Arbóreo, o homem-árvore, também morrem; essas mortes são todavia renascimentos anunciados, não só porque o maior dos milagres da natureza é o milagre do seu perpétuo renascimento, mas ainda porque nem todos os seres humanos perderam a inocência que poderá salvar o mundo: no lugar da árvore dos abraços haverá já talvez outra árvore, “com muitos mais abraços para dar”;¹ e a “árvore rara [a] que Newton foi buscar a maçã que usou para demonstrar a Lei da Gravidade” (Letria, 2007: 32) é talvez descendente de Arbóreo, já que o sabor dessa maçã era igual ao da árvore que ele tinha na cabeça.

¹ Sem numeração de páginas.

A árvore dos abraços, depois de abraçar o menino que perdera a mãe, depois de abraçar todos os que lhe solicitaram “o seu amparo e o seu carinho”, depois de ser protegida de quem a queria abater para no seu lugar construir uma urbanização, “morreu de cansaço e de velhice, mas morreu de pé”. Este cansaço veio do sensacionalismo criado à sua volta:

Tendo notícia do que ali acontecera, vieram pessoas para a zona cobrar bilhetes a quem desejava aproximar-se da árvore e ser abraçado por ela. Foram também essas pessoas que começaram a vender postais com a fotografia da árvore e pedaços da sua casca áspera e grossa dentro de caixinhas de vidro. Chegara a hora de se fazer negócio. Houve mesmo quem falasse num novo milagre que ali tinha acontecido. Nesse dia vieram os jornais, e também as televisões, que queriam abrir os telejornais com a reportagem em directo, já que nesse dia não havia nenhum escândalo na política nem na vida social.

A citação é longa, mas serve para ilustrar uma das qualidades da escrita de José Jorge Letria: a denúncia dos lugares-comuns da civilização, através de um discurso despojado mas incisivo que tem como preocupação basilar contribuir para a formação de leitores inconformados e hábeis na descodificação dos sinais de alienação e totalitarismo que os poderes instituídos não conseguem encobrir completamente, apesar de disporem de estratégias de comunicação muito evoluídas. Há, portanto, um pensamento ético que se aloja numa linguagem, ao mesmo tempo de estranhamento e de familiaridade, que seduz o jovem leitor pelo que nela é abertura do espírito a novos significados e a novas perspectivas sobre o real.

A árvore de Tenório, conhecido depois por Arbóreo, também é primeiro um paraíso: dela Arbóreo colhia frutos saborosos, dela aproveitava a sombra para dormir, nela poisavam e se abrigavam os pássaros e à sua volta brincavam as crianças. Mas a loucura dos homens trará a morte ao homem-árvore e a um seu amigo, o cientista alemão Johannes Kepler, que, como ele, tinha a paixão pelas estrelas e pelos planetas. Ambos desaparecem na cidade de Praga, depois de muito sofrimento, durante a Guerra dos Trinta Anos; contudo, a morte de ambos não significa o fim da sua intervenção no mundo: Arbóreo esconde nos seus ramos um livro de Kepler, *Somnium* (“sonho”, em latim), que fala “de uma viagem imaginária à Lua”, livro que o próprio autor diz ser perigoso, por defender “ideias raras que não agradam àqueles que mandam nos reinos desta Terra” (Letria, 2007: 26); e é ainda Arbóreo que renascerá junto da sepultura de Kepler, em cuja pedra se lêem estas palavras, que ele próprio ordenou que fossem escritas após a sua morte: “Medi os astros, agora meço as sombras. O espírito volta-se para o céu, o corpo repousa na Terra” (*Idem*: 30).

O milagre que esse encontro em si mesmo é vem a ser maior porque no final da narrativa há outro encontro: Newton aparece como o herdeiro das “conversas fantásticas de Kepler com Arbóreo”: “Diz-se até que foi a uma árvore rara que Newton foi buscar a maçã que usou para demonstrar a Lei da Gravidade. Explicava ele que a mesma força que atrai a maçã para a Terra mantém a Lua na sua órbita. Essa maçã tinha um sabor igual ao dos frutos que cresciam na cabeça de Arbóreo” (*Idem*: 32). É sabido que Newton confirmou as leis propostas por Kepler; e é um facto que pelos caminhos da literatura o que pertence a tempos e a espaços diferentes mas tem a mesma densidade passa a pertencer a uma mesma unidade.

Obras, como se vê, que, percorridas por um lirismo vagamente melancólico, um lirismo às vezes superiormente crítico, não se contentam com o tom mais efusivo e

demasiado optimista de muitos textos destinados à infância e à juventude (o que os relega para o estatuto de um qualquer produto de mercado comercializado na grande superfície comercial ou na Internet). Essa esperança melancólica ou essa exasperação lúcida não pode senão ser acolhida pela desmesura da palavra literária, lugar sagrado em que o sagrado da Natureza se revela à nossa percepção em sensações de sublimidade, construtoras, por sua vez, de implicações cognitivas e de conhecimento (Razão).

Estas narrativas, atravessadas por um misto de melancolia lúcida e esperança exasperada, são, por um lado, representações de uma sociedade estilhaçada num devir sem um rumo anunciado que a sossegue, extirpando ou mitigando os factores e os efeitos da angústia. Mas *A Árvore dos Abraços* e *O Homem Que Tinha uma Árvore na Cabeça* mostram-nos, por outro lado, que a única salvação verdadeiramente eficaz contra a sensação de orfandade cósmica que nos abala, contra o materialismo e o utilitarismo do mundo em que vivemos, reside no amor da e pela Natureza; salvação num sentido literal, porque o que está em causa é a possibilidade da vida humana na Terra; e salvação interior para cada um de nós, se soubermos inscrever-nos, em equilíbrio epifânico, nesse poema primordial do ser humano que é, como disse Nietzsche, o nosso cosmos e o nosso mundo de palavras.

O mundo real não existe porque é apenas a nomeação de uma totalidade indefinível: o que existe é o mundo das nossas representações e projecções, como notou Schopenhauer. Mas existe um real da Natureza que o ser humano, na imparável voragem consumista que o leva a transformar a realidade física em matéria-prima, nunca destruiu tão sofregamente como hoje. (Re)aprender a escutar o espírito das árvores pela lição destes textos literários significará com certeza transportar o mundo real físico para o mundo das nossas representações.

A literatura, ou a cultura e a sabedoria literárias, e a cultura humanística que daí advém são universos que podem contribuir decisivamente para a entrada da criança ou do jovem nessa experiência de salvação do mundo. Os mais novos vêem e intuem o que os adultos ignoram ou já esqueceram, são os portadores de um segredo de que os mais velhos se afastam tanto mais quanto mais se afastam da linguagem e da construção da sua própria infância: “As crianças que faziam rodas à volta da árvore começaram a espalhar a notícia de que ela falava e de que parecia ter, no meio do tronco, dois olhos de onde escorriam abundantes lágrimas. Mas ninguém se atreveu a acreditar nelas. Uma das crianças chegou mesmo a ver, desenhada na casca grossa, a palavra ‘Arbóreo’, mas não sabia o que significava. Ninguém sabia” (*Idem*: 30).

Estes dois livros dizem-nos que vivemos num mundo pré-apocalíptico ou apocalíptico; mas também nos dizem que a Ciência de que nos servimos para destruir o Mundo pode ser usada para o salvarmos; e, acima de tudo, dizem-nos que as crianças são os agentes dessa salvação da e na Natureza e pela Palavra, dessa viagem de regresso à infância do Mundo e da Humanidade. E dizem-nos que a literatura é o lugar dos lugares: aquele em que cada um pode projectar o encontro com a sua unidade humana perdida, que no livro se reconstrói prometendo sempre outra reconstrução mais definitiva.

IV. A respiração da árvore no texto e no seu exterior é uma conciliação que a actual literatura para a infância e a juventude assume como essência da construção do ser do leitor e da reconstrução da Terra. No livro de João Paulo Cotrim *A Árvore Que Dava Olhos* (2007), as três primeiras frases, as únicas da primeira página, anunciam uma revelação cujos referentes são enunciados no título. Mas essa participação não é comunicada ao leitor através de uma linguagem retumbante: é antes expressamente sugerida sem ser dita, acompanhando a apresentação simples, poética e irónica da árvore (cada um destes adjectivos aplica-se a uma das frases, respectivamente): “Sou uma árvore. Tenho raízes no

coração da terra e ramos que fazem cócegas nas nuvens. Mas isso é o que fazem todas as árvores”.²

Uma apresentação como esta significa já sublimar o que seria talvez para a maioria dos leitores, até ao encontro com este livro, invisível ou insignificante; e é por isso um modo de nomear sinodoicamente o paraíso na Terra. Recordemos que no início do Génesis, no versículo 11 de “A criação do céu e da terra e de tudo o que neles se contém”, Deus disse: “Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nela sobre a terra”. Deus, antes de formar o jardim do Éden e de nele fazer brotar “a árvore da vida”, criou por conseguinte a vulgar árvore de fruto e “viu (...) que era bom”.

Essa auto-elevação da árvore cumpre-se como insurreição de quem diz, ironicamente, provocatoriamente, “Sou apenas uma árvore no fundo do quintal” sabendo que é mais do que isso porque estabelece para si mesma uma relação criadora com o mundo que a rodeia. De uma árvore do fundo do quintal, desejadamente “calada e quieta”, não se espera que veja o que vê nem que fale o que fala (“Sou uma árvore no fundo do quintal, não posso ver o que vejo nem falar o que falo”).

Há entretanto que dizer que esta árvore, como qualquer outra árvore, fica quieta a ver passar o tempo, veste-se de verde na Primavera, usa “o chapéu de folhas para inventar sombras que dançam no tronco”; mas – e nisto é já uma árvore única, que cria o seu paraíso na Terra – veste-se “de outras cores para saudar o mau tempo”, fica “quase nua para apanhar melhor a água da chuva”, bebe “sem parar”, gosta “até do frio que o vento de Inverno” lhe traz e ouve “o vento frio falar da neve”, que, infelizmente, nunca cai no seu quintal (daí a pergunta: “Fazia algum mal ao tempo ir espreitar outros lugares?”).

À consciência do milagre dessas metamorfoses acresce a experiência de um absoluto que nasce da inteligência e da imaginação. Esta árvore sóbria, lírica e bem-humorada, que apenas tem medo, “às vezes, de um raio”, sabe que pode viver uma extraterritorialidade salvadora: “Sou uma árvore tão sossegada que posso bem planear viver num bosque pequenino ou numa floresta gigantesca”. Indiferente à paisagem, que não pára de a mandar calar, esta árvore insubmissa decide construir o seu futuro começando por sugerir ao leitor que poderia viver um êxtase raro e total povoando a sua vida e a dos outros com a cor, o cheiro e as formas das flores e dos frutos mais incomuns: “Podia, um dia, oferecer flores, mas das que enfeitam os cactos no deserto. E, no outro, encher-me de malmequeres das altas montanhas ou nenúfares dos lagos escondidos”.

A palavra e os mundos que ela própria cria são assim o centro mais ardente desta árvore, que, habitante do seu círculo de criações únicas e fulgurantes, se resgata a si mesma do abismo da solidão e do tédio (e do que esperam dela, simples árvore do fundo do jardim). Querer vestir-se “de maçãs com o tamanho de cerejas, dar uvas e amêndoas”, alindar-se “com cenouras e pêssegos carecas”, “deixar cair as folhas todas e riscar um céu inteiro”, enchendo-o “de traços, mas cada um de sua cor como lápis de cera numa folha branca”, é já viver a sobre-realidade anunciada nessas formulações e é já inventar um porvir em que ela se vê realizada.

O momento em que a árvore diz “Ou [podia] transformar-me no maior aeroporto do mundo para borboletas” é a transição para um fazer tão incomensurável como o enunciado atrás mas já acompanhado da densidade dos mundos que povoam o imaginário infantil (e não só). O jovem leitor não ficará por certo indiferente a esta progressão para planos em que o mais feérico é o mais natural para uma árvore, votada à projecção de aventuras

² Sem numeração de páginas.

reais de fascinação mágica e lúdica com borboletas, lagartos, formigas, gatos, pássaros e crianças(- piratas e - bombeiros): “E se gritar aos quatro ventos que serei uma pista de corridas para lagartos? Quem chegar primeiro fica mais tempo perto do Sol”; ou: “Vou chamar as formigas para fazerem em mim uma cidade. Neste ramo um jardim, naquele uma escola. Ali um prédio grande e bonito, aqui uma praça para discutirem a vida”.

A realidade que este tipo de discurso cria decorre da inter-relação entre a inventividade imagética e alegórica e a força da ilocução. Daí o recurso a marcadores ilocutórios que instauram nesta parte do texto um evidente valor accional: “Está decidido: vou ser um farol de gatos”. Usa-se, nesta secção em que a árvore anuncia o seu mundo novo, não o pretérito imperfeito do indicativo com função de condicional mas sobretudo a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo poder, por vezes com a função inequívoca de futuro do indicativo (que é preterido pelo presente, por não implicar tanto o leitor com o objectivo destes actos ilocutórios: o de fazer coincidir o conteúdo proposicional do enunciado – o estado de coisas do mundo pleno da árvore – com o universo de referência); e usa-se também, marcando o propósito de concretizar a acção num tempo muito próximo, a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “ir” seguida do infinitivo do verbo principal (vou+infinitivo), cuja consistência de acto ilocutório que combina a ordem do querer, do dizer e do fazer, na última passagem transcrita, é reforçada pela expressão verbal que a antecede.

O sintagma “Está decidido” não compromete apenas o próprio locutor com o conteúdo dos enunciados que se seguem; ao contribuir para a tradução do estado psicológico da árvore, remetendo para uma necessidade que é orgânica e de raiz, facilita o aprofundamento da intersubjectividade que o texto persegue. A árvore, des-realizando o real através da palavra literária, recorre a actos de linguagem específicos que a apresentam em posição de poder engendrar a realidade. Desse modo ela convoca o leitor para uma ordem ritual profundamente humana: a ordem ritual e relacional, de identidade e alteridade, que cada acto de fala desencadeia e que cada texto literário coloca a um nível ainda mais profundamente humano.

O processo que se desenvolve diante dos olhos do leitor-espectador, a quem é comunicada a interiorização e a transformação sem limites de um real cujo conteúdo é extraído da sua natureza imanente, cinética e pluridimensional, cria uma natureza inteira: aquela que é nomeada e (re)criada pela árvore, que também se (re)cria nesse poder e nessa posse. A mensagem desta árvore não se esgota na criação de mundos invulgares e sedutores pela escala e pela poética do maravilhoso que os estrutura.

Isto é: o leitor não terá apenas de reagir com deslumbramento ao apelo da imensidão dos universos mínimos habitados por uma árvore, animais pequenos e crianças aventureiras, atravessados por um maravilhoso que subverte as fronteiras do mais comum e quotidiano radicando-se contudo no mais natural: “Quando me cansar das garras, trocas por asas”; “Quem me impede de virar tudo do avesso e plantar os ramos nas nuvens. Ou fazer com as raízes um céu debaixo da terra?”.

O humor discreto e contínuo, através do qual a árvore também contraria a seriedade e a monotonia da vida, é igualmente um sinal da sua inteligência e singularidade: “Posso ser carro de bombeiros, umas vezes vermelho, outras todo amarelo, e ir com os meus amiguinhos que pulam apagar incêndios, que do fogo tenho medo. Posso até ser avião e levar os amiguinhos que gritam e pulam para um país muito nas nuvens”.

Mas a raridade desta árvore, que, perto do final, se define, de novo ironicamente, declarando “Sou apenas uma árvore no fundo do quintal”, prende-se ainda com o uso de uma ironia que é já indignação e sarcasmo irredutíveis: “Uma árvore não ouve nem vê, não fala nem anda, por que raio há-de poder sentir? Uma árvore tem que ficar a ver o

dia passar e depois a noite antes de um novo dia que vem antes de outra noite. E assim para sempre”.

A descoberta do valor por excelência da árvore deve-se a uma equação que é sugerida como lição – inteligência aberta e perscrutante / ironia indignada e corrosiva –, cuja amplitude alegórica e intencionalidade didática estão patentes nos dois últimos andamentos: “Mesmo as árvores no fundo do quintal não são todas o mesmo. Vive muito em mim, talvez bocas e orelhas; por certo, olhos. Muitos olhos. Sou uma árvore que dá olhos, pois sou. É isso o que sou”.

Raridade da árvore, raridade do texto: o lirismo mais puro e lúdico, consubstancial desde o início à voz narrativa (“Tenho raízes no coração da terra e ramos que fazem cócegas nas nuvens”), concilia-se com a ironia mais séria, o que faz deste discurso de descoberta e criação um manifesto de boa-fé e verdade. Um manifesto que não dissimula a ironia e o sarcasmo, mas que também não esconde a sua vocação lírica, reconhecendo-se nestes dois modos de expressão, de espírito e pensamento, forças vitais do enunciador e do texto, unidos no mesmo esforço de compreensão e transformação dinâmica do mundo.

A árvore despede-se pois do leitor confirmando implicitamente a sua inscrição autocrônica no universo dos mitos e relembrando ao mesmo tempo que não é apenas origem de uma visão renovada sobre as coisas: é também criação sublimada de si mesma e exemplo de superação de todos os constrangimentos. A última sequência condensa essa mensagem prometendo a máxima libertação a quem ousar propor para si uma rara e desmedida ambição sonhadora: “Sou apenas uma árvore no fundo do quintal, mas sei que com os olhos se vai longe. Desde que estejam abertos, bem abertos”.

V. O valor mais vital destes textos consiste na sua capacidade de revelar a expressividade da Natureza e a expressividade das palavras que despertam no leitor um olhar estético e intelectualizado: esse olhar que nos liga, pela força da linguagem verbal que criamos e nos faz verdadeiramente humanos e naturais, à infância mais pura que é a da comunhão com a Natureza.

Nesta física, nesta essencialidade da Natureza, há, portanto, uma metafísica: a intemporalidade da Árvore, que contém a memória da origem do nosso universo, convoca a magia da visão das crianças, o seu olhar sobrenatural: essa magia, essa inocência profunda que vem da visão rente às coisas tão maravilhosas quanto naturais, que muitos adultos já não sabem praticar, por se terem distanciado da terra, da biologia e da geografia da palavra literária.

Livros, enfim, que as crianças mas também os adultos de todas as idades deveriam ler, sobretudo aqueles que não vêem na Natureza mais do que uma fonte inesgotável de recursos e um depósito para todos os tipos de lixo. Estas obras são breviários ecológicos e humanistas que colocam em primeiro plano a culpa do ser humano perante um Ser (a árvore) que é a vida do mundo. A mensagem, sem simplificações abusivas, pessimismos exagerados ou moralismos, é clara: a aventura humana não pode fazer-se senão dentro da aventura da Natureza, que deve ser o único Império ou o Império dos impérios de um bicho-homem naturalista e espiritualista, telúrico e místico, justo e bom.

Bibliografia

- AA. VV., *A Bíblia Sagrada (Contendo o Velho e o Novo Testamento)* (1968), traduzida para português por João Ferreira de Almeida, edição revista e corrigida, Lisboa, Edição da Sociedade Bíblica de Portugal, [1999].
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1985), *A Árvore*, ilustrações de Teresa Olazabal Cabral, [Porto], Figueirinhas, [12.^a ed.; 2001].
- Cotrim, João Paulo (2007), *A Árvore Que Dava Olhos*, ilustrações de Maria Keil, Vila Nova de Gaia, Calendário.
- Letria, José Jorge (2007), *O Homem Que Tinha uma Árvore na Cabeça*, ilustrações de Pedro Nora, Porto, Porto Editora.
- _____ (2005), *A Árvore dos Abraços*, ilustrações de Joana Quental, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

Natureza e sociedade nos Contos da Mata dos Medos, de Álvaro Magalhães

CARLOS NOGUEIRA

I. Hoje, ninguém minimamente informado e esclarecido poderá dizer que a literatura infanto-juvenil é, no seu conjunto, literatura menor. Não é por acaso que a vemos tratada em encontros, seminários e instituições de ensino superior, em Portugal e no estrangeiro. O seu *corpus*, cada vez mais extenso, é desigual em qualidade. Daí ser necessário estabelecer critérios que permitam distinguir a boa literatura da má literatura dirigida aos mais novos: tanto a mais antiga, em que se inclui aquela que não tinha inicialmente em vista o leitor infantil e juvenil, como a que é escrita nos nossos dias.

Não há boa educação escolar e humana sem um contacto prolongado e pedagogicamente bem pensado com a boa literatura. Por isso, compete às universidades, aos institutos politécnicos e ao jornalismo literário contribuir para o estudo e a divulgação de obras destinadas ao público infantil e juvenil; e aos jardins-de-infância e às escolas de todos os níveis de ensino compete promover a utilização, junto das crianças e dos jovens, de textos que cumpram elevados níveis de exigência literária, estética, ética e moral. Também os adultos que não puderam ser bons leitores durante a sua infância e adolescência entram, muitas vezes, neste processo: ora em casa, influenciados pelos mais novos, ora na sua participação activa em actividades escolares que convocam a comunidade, como é o caso, cada vez mais comum, dos momentos de leitura intergeracional na sala de aula.

II. O tempo dos *Contos da Mata dos Medos* não é simplesmente o tempo em que os animais falavam. Álvaro Magalhães não quer apenas reproduzir ou ilustrar comportamentos humanos através das acções de personagens-animais. Dando voz a estes seres, Álvaro Magalhães mostra-nos o seu valor intrínseco e expõe a desumanidade do bicho-homem caçador nas suas relações com o meio ambiente.

O leitor encontra nestas narrativas elementos que entram tanto nos mais célebres contos infantis como nos contos populares e de fadas: animais que falam, esconderijos, tocas, ar livre. Estes pequenos seres e estes lugares, ao mesmo tempo maravilhosos e reais, trazem imagens de mistério, conforto e segurança; interagindo com eles, a criança ou o jovem encontram uma oportunidade única para explorar o mundo criando mundos.

Estes animais vivem com pouco; as suas casas são simples mas acolhedoras. Não é o ter nem a exploração dos outros ou da Natureza que lhes interessa. Nem o agitado Chapim é materialista no sentido em que um humano o é; também ele se compromete com os comportamentos e os valores éticos-morais dos que o rodeiam: a amizade, o diálogo, a cooperação. Podemos ser levados a dizer que o Chapim representa, em parte, a tendência da vida moderna; ele vive pressionado por uma vontade incontrolável de acumular e contar bagas. Mas a verdade é que um chapim é sempre inquieto e veloz.

Estes quatro livros constituem uma saga. A saga de um grupo de animais que vê e diz o mundo à maneira intensa e criadora das crianças. E há também a saga de cada leitor infantil, que é capaz de dar corpo e voz, durante a leitura e para lá dela, a cada um destes

animais. A sociedade humana e a sociedade animal misturam-se e enriquecem-se na “casa da língua” e da literatura.

Estas narrativas contrariam o pensamento antropocêntrico; dizem-nos que a partir da observação da natureza e do respeito pela sua identidade é possível criar uma nova ética. Todas as imagens e todos os diálogos destas narrativas são simples e fortes; simples e forte é também a mensagem que atravessa toda a série e que nenhum leitor esquecerá: a natureza é sublime e um bem a preservar. Sobretudo, é preciso protegê-la de um dos seus filhos, o bicho-homem; e quando, poluindo ou provocando incêndios, mata.

III. Cada personagem-animal deste pequeno grupo tem a sua especificidade. Ao contrário do que acontece no conto popular, em que os animais são bons ou maus, nenhuma destas personagens é rígida. Todas têm a capacidade de usar a linguagem, mas não o fazem, homocentricamente, à imagem e semelhança de um adulto comum. Ao criá-las, Álvaro Magalhães cria-se ou reinventa-se a si próprio. Através da linguagem, elas desenvolvem o seu pensamento e as suas perspectivas sobre o que as rodeia: sobre o seu mundo e sobre o nosso mundo. Mais ou menos como diria José Saramago: a criatura cria o seu criador.

Por isso é que o ouriço de Álvaro Magalhães não pode ser visto apenas como um elemento que representa uma espécie animal; reconhecemo-lo e classificamo-lo morfológicamente, mas devemos também entendê-lo para lá da sua existência física. Este ouriço é o Ouriço. Distingue-o uma característica: ele prefere manter-se placidamente no mesmo lugar; acções e actividades não o atraem. Move-o um ideal de simplicidade; tal como Alberto Caeiro, ele quer apenas sentir a paz e a tranquilidade da Natureza, afastar as perturbações trazidas pelo pensamento: ser natural. Ele conhece bem a dor de pensar (que tanto preocupa Fernando Pessoa) e por isso afasta-se dela; a sua filosofia inclui o autodomínio dos estóicos, a serenidade e o *carpe diem* horaciano. O seu maior prazer é “ouriçar”: estar deitado ao sol, de pernas para o ar, sem pensar em nada, livre das preocupações que vêm da ligação aos bens materiais.

Como qualquer criança, estes pequenos animais exploram o mundo, têm dúvidas e enfrentam inúmeros obstáculos e frustrações. Não há, nestas narrativas, fronteiras entre o humano e o não humano; pensar e sentir são capacidades comuns, não faculdades exclusivamente humanas. Há uma ética da indagação. Estas personagens, apesar de ameaçadas pelo Homem, são livres e por isso perguntam; ignoram e questionam-se, ensaiam respostas. O Caracol, por exemplo, é um viajante incansável, o que contraria a imagem que temos dele. No primeiro livro da tetralogia, ficamos a saber que ele tem um objectivo e um modo de vida: quer ver o mar, mas sabe que o que verdadeiramente lhe interessa é a viagem, o movimento, a descoberta, não a chegada.

A ingenuidade destas personagens é a sua excepionalidade; a sua naturalidade é a sua maior competência. A imaginação de cada um destes animais e o imaginário que se produz a partir da relação entre eles permite-lhes vencer todas as crises. Também o leitor, se souber encontrar o seu “largo do Pinheiro Grande”, se for capaz de enfrentar a sua crise de imaginação, pode contribuir para a solução de todas as crises (a começar pela crise ambiental).

Lemos estes textos, acompanhamos estes animais na sua luta pela sobrevivência e pensamos que também eles sentem dor e prazer, tristeza e alegria; e reconhecemo-nos como um animal criminoso e uma cultura, em muitos aspectos, criminosa. Apercebemo-nos de que, na relação com os animais e a natureza em geral, temos sido movidos por instintos, paixões, impulsos e hábitos que nos levam a destruir mais do que a criar e proteger. Mas as mentalidades têm mudado para melhor; acções de protecção da natureza

e do ambiente são cada vez mais uma realidade e, através do contributo da literatura, podem sê-lo ainda mais. Estes livros, aliás, fazem desde o início parte de um projecto interdisciplinar de sensibilização para as questões da biodiversidade e do ambiente; por isso é que nas quatro narrativas participou uma equipa de revisores ligada às ciências da vida¹.

Esta sociedade de animais não humanos é um modelo para a sociedade humana. Nela, cada um tem direito à sua individualidade, mas todos contribuem para o bem-estar comum, todos participam na construção do destino do grupo. Nenhum destes animais é só uma metáfora do ser humano. Dir-se-á, numa primeira impressão, que todos apresentam apenas elementos humanos. Contudo, há neles características da respectiva espécie; um chapim é, por natureza, activo e inquieto; e num ouriço reconhecemos sobretudo, em comparação com outros animais, a sua (aparente) pacatez (essencial, de resto, para um insectívoro terrestre).

Um adulto tenderá a ver apenas nestas personagens metáforas dos seres humanos; uma criança vê sobretudo animais cuja vida solicita a sua atenção, o seu afecto ou a sua desconfiança e rejeição. Daí a importância destes livros, cuja utilização pode ser decisiva para o sucesso de programas de educação ambiental. Convém não esquecer que há crianças e jovens que quase não têm contactos directos com a natureza e por isso podem nunca vir a saber apreciar e respeitar o ambiente natural; as consequências far-se-ão sentir na sua qualidade de vida e na saúde ambiental.

Não há, pois, limites para a utilização pedagógica e didáctica destes “Contos da Mata dos Medos”. Professores, educadores, encarregados de educação e todo o tipo de agentes culturais podem explorar múltiplas questões; seja qual for a perspectiva, voltada mais para a linguagem, os valores e a interacção social ou mais para a fauna, a flora e a preservação da natureza, o contributo ecológico e ambiental será assinalável.

Os mais novos, que, sensivelmente até aos nove ou onze anos de idade, têm uma visão animista do universo, aderem com entusiasmo a esta saga; nela encontram seres com os

¹ O texto da contracapa de cada um destes volumes indicia, de modo muito sugestivo, esse diálogo entre o escritor e o cientista da natureza. No primeiro título, *Contos da Mata dos Medos* (2003), privilegia-se a perspectiva do especialista das ciências da natureza: “A Mata dos Medos, onde se desenrola esta história, estende-se por uma faixa de 5 quilómetros junto ao mar por terras de Almada e Sesimbra e está incluída na Paisagem Protegida da Arriba Fóssil da Costa da Caparica. Pela riqueza do seu património natural, a Mata dos Medos foi classificada como Mata Nacional e Reserva Botânica.

Situada sobre dunas e medos que lhe deram o nome, a Mata dá guarida a imponentes pinheiros-mansos e a um vasto elenco de plantas e flores de cores e cheiros intensos. Espécies tipicamente mediterrânicas como a sabina-das-praias, o medronheiro, a aroeira, o carrasco, a madressilva ou até a camarinha, são algumas das plantas que se podem encontrar na Mata dos Medos.

É este pedaço precioso do Concelho de Almada com uma paisagem única, rica em tons e aromas, dádiva generosa da Natureza, que estes Contos dão um pouco a conhecer” (ilustrações de Cristina Valadas, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim / Câmara Municipal de Almada, 2009).

Nos volumes seguintes, continua a descrição do espaço geográfico mas há já referências à acção e às personagens criadas por Álvaro Magalhães (no quarto volume, inverte-se esta ordem: a ênfase recai sobre o tema e as personagens): “A história contada neste livro tem lugar na Mata dos Medos, uma floresta que se estende ao longo de parte do litoral do Concelho de Almada, cobrindo as dunas e os medos que encimam a arriba fóssil da Costa da Caparica.

Cores contrastantes, arribas abruptas, testemunhos fósseis de tempos distantes, plantas mediterrânicas de aromas intensos e a moldura do Oceano Atlântico fazem da Mata dos Medos um cenário fantástico para que histórias e aventuras aconteçam.

Estes novos contos da Mata dos Medos lembram-nos que devemos usufruir dela com todo o cuidado e respeito. Só assim conseguiremos protegê-la, para que os ouriços, os coelhos, as toupeiras, os chapins e todos os outros bichos e plantas que ali habitam continuem a conviver connosco por muitos anos” (*A Criatura Medonha – Novos Contos da Mata dos Medos*, ilustrações de Cristina Valadas, Cacém, Texto Editores / Câmara Municipal de Almada, 2007).

quais se identificam imediatamente, tanto pela dimensão como pelos comportamentos e visões do mundo. Acompanhando estas personagens, o leitor interioriza, de modo mais ou menos consciente, que tem responsabilidades e dívidas na sua relação com a natureza.

Mas também os leitores adultos, sobretudo aqueles que já se esqueceram do que é ser criança, podem reconhecer-se nestas narrativas. Falta ao adulto, muitas vezes, intimidade com a linguagem e com a natureza; falta-lhe saber ser na linguagem e na natureza, ser com a linguagem e a natureza, ser linguagem e ser como a natureza. Hoje, os adultos não leitores aprendem com as crianças leitoras.

A *Mata dos Medos* de Álvaro Magalhães é um mundo em miniatura, mas nem por isso diz pouco aos leitores menos jovens, sobretudo àqueles que recusam aceitar que não somos os únicos habitantes da Terra. Como arte literária e como pensamento, estes contos entram em diálogo com qualquer leitor ou ouvinte: com as suas ideias ou preconceitos acerca da sociedade humana e da sociedade animal. São livros à medida das crianças e dos jovens; mas não são menos à medida dos adultos de qualquer geração e sobretudo de um tipo de adulto: aquele que necessita de rever as suas noções de escala e de se aperceber da sua pequenez e da grandeza das coisas pequenas.

Estas narrativas subvertem a rigidez da visão dos adultos. Muitos vêem apenas ingenuidade e credulidade nos mundos criados por escritores como Álvaro Magalhães; mas também há aqueles que, de Ovídio a Heraclito, a Buda e a muitos pensadores modernos, vêem nesta perspectiva *infantil* um modo superior de Ser; ligar a metafísica e a física, o espírito e a matéria, o espiritual e o concreto é uma experiência que ensina, *naturalmente*, a viver melhor.

Falar de ecologia partindo de textos com a qualidade destes *Contos da Mata dos Medos* só pode trazer bons resultados. Se o fizermos em todas as áreas disciplinares do sistema de ensino, do pré-escolar ao superior, estaremos a promover a literacia ecológica e a mudar o mundo. A inconsciência ecológica de uns influencia a inconsciência ecológica dos outros, mas o contrário também é verdade: a cultura ecológica de uns influencia a cultura ecológica dos outros.

IV. O imaginário de Álvaro Magalhães nada tem, como dizíamos acima, de homocêntrico. Este autor, tal como Sophia ou Eugénio de Andrade, não representa a natureza enquanto mero contexto. Para estes escritores, é evidente que a natureza e o ambiente são um processo, não uma constante. O Homem não existiria sem a natureza, mas a natureza não necessita do Homem para existir. A história humana inscreve-se na história natural, mas os interesses dos seres humanos não são os únicos, nem necessariamente os mais legítimos.

Os *Contos da Mata dos Medos* não pertencem, por conseguinte, à tradição didáctica de celebração imediata e sentimentalista da natureza. Esta escrita não se limita a promover bons sentimentos em relação à natureza; concilia a glorificação ética e estética da natureza com uma explicação científica; promove um conhecimento esclarecido e científico sobre vários aspectos do mundo natural, da fauna à flora (terminologia, morfologia, contexto ecológico) e da geofísica (meteorologia) à geologia (referências à presença do mar, em tempos remotos, na Mata dos Medos). O leitor, seduzido pela arte narrativa e pelos diálogos atravessados de imprevistos de todo o tipo, é estimulado a procurar informação sobre todos estes aspectos; ao mesmo tempo, estabelece-se entre ele e a natureza uma relação *mi(s)tica* e filosófica.

Álvaro Magalhães mostra-nos, assim, que a sabedoria da natureza, a sabedoria das ciências da natureza e a sabedoria da literatura não se excluem mutuamente; podem interagir de modo muito funcional enquanto construção cultural única.

Sem incorrer em qualquer tipo de moralismo ou dogmatismo, estes quatro livros propõem-se alertar o espírito dos leitores para questões ambientais e de protecção da natureza. O conhecimento da natureza através da literatura é um modo de elevação do espírito e um contributo importante para a mudança da nossa perspectiva em relação ao ambiente; ter consciência das paisagens exteriores é conhecer e enriquecer as paisagens interiores, os lugares da mente e dos sentidos.

Literatura e ciência convergem num mesmo objectivo: desenvolver o gosto pela escrita literária, fomentar o interesse pelos temas científicos e promover o apreço por todos os seres, animais e não animais, que a constituem. No discurso da Toupeira, por exemplo, o rigor científico é compatível com o jogo humorístico e de descoberta através da conjugação das informações e conhecimentos disponíveis: “- A Mata dos Medos salvou-se, mas passaram anos e anos até que as zonas queimadas voltassem a ser como eram. Primeiro, nasceram as plantas pequenas, das sementes que estavam enterradas. Depois, muito devagarinho, foram aparecendo as plantas maiores e, só no fim, é que voltámos a ver os carrascos, as aroeiras, os medronheiros. E foi assim”. (Magalhães, 2007: 54).

A Toupeira descreve um incêndio, espécie de caso mítico que ela ouvira à sua mãe, recorrendo ao olhar objectivo do repórter e do ambientalista, mas também faz uso de uma linguagem poética que ensina sem desvirtuar o conteúdo referencial:

- Era uma bela tarde de Verão e os Serafins começaram a chegar. Não eram só dois, mas muitos mais. Uns aqui, outros ali, invadiram a Mata dos Medos. Faziam um barulho infernal, calcavam e perseguiam criaturas como nós, destruíam a vegetação e espalhavam lixo por todo o lado. Mas o pior não era isso. As fogueiras que faziam para assar os ouriços em lata, e outras coisas que traziam, era o pior. Havia tantas que alguma teria de ficar mal apagada quando acabou a invasão (e parece que foram várias). Ao princípio, é uma fogueira pequenina, mas depois começa a devorar tudo em volta e quanto mais come mais cresce e mais alto levanta os braços. (...). O fogo também é uma Criatura Medonha, uma coisa viva, esfomeada. Só pára de comer quando não há mais nada que comer. (*Idem*: 52)

V. O sintagma *Mata dos Medos*, que no primeiro volume faz parte do título e nos restantes do subtítulo, é muito sugestivo; tem conotações ecológicas (os medos são dunas) e emotivas.

A literatura que se destina à infância, tal como a literatura oral de recepção infantil, não está isenta de medos; não é um universo de “histórias da carochinha”, como diz o adulto que já não sabe ser, de vez em quando, a criança que foi. Na literatura dirigida aos mais novos, há bruxas e lobos, perseguições e tempestades que trazem medo e terror, perigos e mortes às personagens e sentimentos de angústia e perda aos leitores.

O medo é um dos temas da literatura de Álvaro Magalhães e, de maneira muito original, também destas narrativas. Nos *Contos da Mata dos Medos*, o medo é, essencialmente, medo do desconhecido. Medo, portanto, natural, inscrito no código genético de qualquer espécie, que luta sempre pela sua preservação biológica: medo da morte, medo do Fantasma da Pena Azul, medo das criaturas medonhas, medo das tempestades.

A dimensão destes medos está de acordo com a dimensão e a experiência de vida destes animais; exactamente como acontece na infância, que está longe de ser apenas um período de alegria e descontração. Os adultos, regra geral, idealizam a infância e esquecem que ela é também vulnerabilidade e medo.

Na literatura para a infância, o tema do medo tem sido tratado de dois modos. Na linha do conto *O Capuchinho Vermelho* de Charles Perrault (Paris, 1628 - 1703), o medo

deve assustar ou aterrorizar as crianças; acredita-se que só assim é possível dizer-lhes que não devem ser ingênuas. Daí a morte violenta da menina e da avó. Na linha ainda de *O Capuchinho Vermelho*, mas na versão dos irmãos Grimm (Jacob Grimm, Hanau, Alemanha, 04/01/1785 – 20/12/1863. Wilhelm Grimm, Hanau, Alemanha, 24/02/1876 – 16/12/1859), as crianças são encorajadas a conhecer e a vencer o perigo e o medo; por isso é que, no final, a menina e a avó são resgatadas por um caçador.

Em Álvaro Magalhães, não há uma moral à maneira de Perrault ou de Grimm; não há lobos que comem avozinhas e capuchinhos vermelhos. Há homens que querem caçar e matar animais; há a quase morte da coruja, que é atingida por uma bala disparada por um caçador, e a morte da Morte, tal como a entendem os animais do “largo do Pinheiro Grande”. A Morte é, aqui, um caçador e a sua morte é um desmaio.

Há uma correspondência entre os medos destes animais e os medos infantis. As crianças vivem os medos, sentem-nos e constroem um discurso sobre a morte que é uma explicação tão válida quanto as especulações mais abstractas e filosóficas do adulto.

Este é um modo singular de falar da morte; o leitor infantil vive o mistério e o medo da morte através do medo de animais que a sentem e procuram entender como crianças. O conhecimento do medo coincide com o conhecimento da morte. As crianças que lêem estes contos identificam-se com os protagonistas-animais; estes animais são como crianças e as crianças leitoras revêem-se neles.

Não há conhecimento do mundo nem desenvolvimento psicológico saudável sem o conhecimento da morte do outro e sem discursos sobre ela. Este é um argumento que devemos apresentar sempre que nos virmos confrontados com a perspectiva daqueles para quem só há um tipo de literatura infantil: aquela em que tudo é harmonia e entretenimento. A morte inspira medo e terror; mas, se soubermos falar sobre ela como falam estes animais, podemos aprender a compreendê-la e a evitar ou a reduzir o chamado “luto patológico” na infância, na juventude e na idade adulta.

Não podemos falar em medo da natureza (tempestuosa); devemos antes falar em respeito pela natureza. Ela oferece aos habitantes da Mata dos Medos todos os bens de que necessitam para se realizarem: o sol que aquece ou convida ao descanso, alimentos, abrigo. Mas também o Outono ou o Inverno são estações a que esta sociedade de animais se adapta naturalmente; o frio, a chuva, as tempestades levam-nos a delinear planos de sobrevivência e trabalho comunitário, e a aproveitar com mais intensidade o sol, a brisa, a amenidade da natureza.

VI. Escrever literatura para as crianças e os jovens não é escrever difícil, mas também não pode ser escrever de maneira simplista. Álvaro Magalhães, a partir das palavras e das coisas do quotidiano, vem recordar-nos que a língua tem vida própria. Não há literatura maior sem estilo; o de Álvaro Magalhães, como já dissemos noutros lugares, é inconfundível. Este autor é muito criativo nos temas e na efabulação, mas não o é menos na linguagem.

A literariedade ou poeticidade das palavras de Álvaro Magalhães vem, muitas vezes, da sua literalidade; o mais denotativo, recontextualizado, é o mais poético e significativo.

Estes animais falam à maneira dos humanos, mas não de quaisquer humanos. O seu idiolecto leva-nos a estabelecer um paralelismo com a linguagem das crianças; mas também não podemos esquecer a linguagem dos adultos que, como Álvaro Magalhães, nunca deixaram de ver o mundo à maneira infantil e juvenil.

Estas palavras de Ilse Losa aplicam-se bem aos *Contos da Mata dos Medos* e a toda a literatura deste autor: “Escrever para crianças significa fazer literatura, literatura autêntica, que também o adulto lê com prazer”. (Losa, 1980: 121) Esta não é uma conclusão

qualquer, nem um simples convite à leitura. As crianças e a boa literatura que lhes é dirigida dão ao adulto uma perspectiva mais poética do mundo e, desse modo, ligam-no à natureza e à espiritualidade das coisas pequenas.

Álvaro Magalhães unifica o que a sociedade moderna separa: a palavra como representação, como experiência e, ao mesmo tempo, como acto de conhecimento que não nega nem ignora o valor intrínseco de cada elemento da natureza (animal e não animal). Um conhecimento assim é intersubjectividade: conhecimento de si e do outro humano e não humano.

A linguagem e as peripécias levam o leitor a sair do texto para o mundo e do mundo para o texto. Álvaro Magalhães estrutura estas narrativas articulando diversos tipos de experiências: experiência do eu e experiência do outro, experiência da natureza e experiência da linguagem. Esta combinação permite que o leitor se liberte de preconceitos, estereótipos e automatismos acerca do mundo natural e se (re)descubra, ética e ontologicamente, na (re)descoberta da natureza.

Álvaro Magalhães escreve como escreveria uma criança se fosse o escritor Álvaro Magalhães. Por isso, há que ter bem presente que estas obras podem contribuir para o nosso conhecimento acerca das relações entre as crianças, a natureza e o mundo; e para um entendimento mais profundo da natureza dos pensamentos e comportamentos dos mais jovens.

As crianças são a (boa) consciência do universo: a consciência da sua natureza polimórfica e polifónica, a consciência do mundo e da Natureza. A literatura para a infância e a juventude digna desse nome é imagem e simultaneamente construção dessa consciência.

VII. O ser humano tem vindo a destruir a grande casa que é a Terra. Reconstruí-la implica o trabalho de todos, em particular o daqueles que dizem a verdade através da ficção: os escritores que, como Álvaro Magalhães, têm uma imaginação utópica sem limites e um estilo que faz do texto um espaço de prazer e revelação de valores que desconhecíamos ou marginalizávamos. A Mata dos Medos, como espaço geográfico real e, ao mesmo tempo, como universo utópico ou não-lugar, recria os lugares que habitamos. Através da narração literária, a Mata real transforma-se em paisagem literária e, por isso, projecta-se num espaço e num futuro sempre ilocalizáveis; mas este lugar literário também transforma o aqui e o agora, o espaço físico e o espaço social, os usos e os costumes, a relação dos leitores com a natureza.

A Mata dos Medos é um espaço de fronteira entre a terra e a água. Estes elementos, juntamente com o ar e os animais não humanos, são um mundo integral. É a partir desta perspectiva biocêntrica que Álvaro Magalhães constrói a sua ecotopia; e é a partir da sua escrita que ele consegue exortar os leitores mais jovens a contrariarem os problemas que os adultos criaram.

Estas narrativas, como toda a grande literatura, são uma forma elevada de busca de conhecimento; colocam-nos perante um tempo e um espaço integrais e cíclicos em que tudo é vida e maravilhamento, mistério e descoberta, em que tudo se relaciona com tudo. É esta sabedoria da Terra que Álvaro Magalhães nos convida a (re)conhecer e a assumir como essência da nossa cultura.

Os mistérios e a beleza da natureza sempre estimularam a consciência humana a conhecer o mundo, a conhecer-se a si mesma e a reformar-se constantemente. A literatura que promove a experiência estética da natureza intensifica essa relação entre o Homem e o universo; relação que é estética e ética, de fruição sensitiva e intelectual, de comunhão. Portanto: ética e literatura, ética social e ética da literatura; ética humana e ética animal; ética do ambiente e da natureza.

VIII. Fala-se, há várias décadas, da crise da literatura, da morte do livro, da morte dos autores. Como dizíamos no início deste artigo, na literatura para a infância e a juventude esse diagnóstico é errado ou pelo menos muito contestável. Nunca como agora se escreveu tanto para os mais novos; e nunca como agora os mais novos leram ou ouviram tantos textos literários, apesar da concorrência da televisão, dos videojogos, da Internet (que até pode ser uma fonte de leitura). Também é verdade que nunca se escreveu tão mal; contudo, se todos, encarregados de educação, educadores, professores, etc., formos bons leitores e críticos literários, a seriação irá sendo feita; isto apesar da concorrência desleal dos famosos, que vendem os seus livros com a mesma facilidade com que se vende um qualquer produto banal e fútil. Pode e deve haver espaço para todos: no meio de tantos *escritores* novos, talvez tenha já aparecido ou possa aparecer algum Álvaro Magalhães.

Bibliografia

Llosa, Ilse (³1980, ¹1954), *Nós e a Criança*, Porto, Porto Editora.

Magalhães, Álvaro (2010), *O Lugar Desconhecido – Últimos Contos da Mata dos Medos* (ilustrações de Cristina Valadas), Cacém, Texto Editores / Câmara Municipal de Almada.

____ (2009, 12003), *Contos da Mata dos Medos* (ilustrações de Cristina Valadas), Lisboa, Assírio & Alvim / Câmara Municipal de Almada.

____ (2008), *Um Problema Muito Enorme – Novíssimos Contos da Mata dos Medos* (ilustrações de Cristina Valadas), Cacém, Texto Editores / Câmara Municipal de Almada.

____ (2007), *A Criatura Medonha – Novos Contos da Mata dos Medos* (ilustrações de Cristina Valadas), Cacém, Texto Editores / Câmara Municipal de Almada.

Criança prodígio: a infância em textos e projetos culturais de Mário de Andrade

ROSÂNGELA ASCHE DE PAULA

Introdução

Mário de Andrade escreveu e tentou, durante seu breve período como Secretário da Cultura de São Paulo, organizar um projeto cultural que poderíamos considerar modelo e no qual a criança estava incluída como ator e produtor cultural. Para tanto ela devia ser deixada livre para expressar sua criatividade e vivenciar os jogos e tradições do folclore brasileiro de forma espontânea, longe de uma didática estrita e redutora, na visão do escritor.

Proponho aqui abordarmos as suas ações quanto a projetos de políticas culturais e a presença da criança no campo da ficção mariodeandradiana, delineando, ao mesmo tempo, as idéias provindas de suas leituras, neste caso de revistas alemãs.

Como ponto de partida para minha análise, baseio-me nos artigos “A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil”, de Ana Lúcia Goulart de Faria (1999: 60-91), “Parques infantis de Mário de Andrade”, de Elizabeth Abdur (1994:263-270), assim como em uma parte de minha pesquisa na biblioteca de Mário de Andrade¹ que me permitiu identificar sua preocupação com educação e criação artística infantil em revistas que difundiam a arte e a literatura expressionista alemã.

Missivas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, bem como alguns dos próprios textos do autor de *Macunaíma* sobre a infância, seja no que concerne ficção, poesia, teoria e crítica de arte, são elementos essenciais para compreendermos a preocupação do escritor com o universo da criança e serão também aqui abordados.

Cabe mostrar que o escritor já se interessava sobre a criança nos anos 1920, tanto como personagem, como enquanto leitor. Para Mário de Andrade a criança é também o ser capaz de produzir uma arte espontânea e, portanto, mais autêntica, como veremos ao analisarmos a série de crônicas “Da Criança Prodígio”.

O interesse pelo mundo infantil nos anos 1920

Nos anos 1920 aparecem os primeiros indícios de uma produção literária mariodeandradiana concebida para um público infantil e tendo a infância como objeto. Surge, na correspondência do modernista, a referência a uma série de poemas nomeados por Mário “Kinderszenen” (Cenas infantis), manuscrito enviado ao poeta Manuel Bandeira a pedido deste, o qual acaba por se entusiasmar e dar sugestões, como era de costume entre os dois escritores.

Mesmo se os poemas nunca foram publicados e se o manuscrito não se encontra em nenhum dos arquivos dos respectivos escritores, como nos aponta Marcos Moraes

¹ A biblioteca, assim como o arquivo pessoal do escritor, estão sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde integrei a Equipe Mário de Andrade, de 1999 a 2007, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Telê Porto Ancona Lopez.

(2000: 143), o diálogo em torno dessas composições já nos dá alguns indícios do trabalho voltado para as crianças que Mário de Andrade está para realizar.

A leitura crítica que Bandeira faz do manuscrito é a prova de que nesse momento outros escritores estão interessados no universo infantil. Assim, as primeiras notícias sobre esse manuscrito aparecem em 1924, em missiva de outubro, onde Mário escreve a Manuel Bandeira:

[...] Me lembro agora que pedes umas coisas... Pedes a minha cantiga, o *Primeiro Andar*, “Kinderzenen” (como é que se escreve mesmo?). Tem paciência. Irá tudo [...] (*Ibidem*: 140)

Aqui vale observarmos que Mário já estudava alemão desde 1919. Leitor do Expressionismo, contamos muitos títulos alemães em sua biblioteca pessoal no IEB. Blague, lapso ou falsa modéstia, fica aqui a observação.

Em carta de 31 de outubro de 1924, Mário envia “Cenas de crianças” e escreve:

[...] estas foram escritas como férias à *Paulicéia* no mês seguinte do da estrutura tumultuada desta. Não lhes dou a mínima importância e nunca publicarei creio. Talvez alguma servisse pro Villa musicar. Villa que surpreendeu mais que ninguém no Brasil, na América, quase no mundo, sendo-lhe superior apenas Mussorgsky, o material musical da criança. (*Ibidem*: 142)

Bandeira comenta em nota lamentando que “De fato nunca publicou. Sempre achei que mereciam ser publicadas”. (*Idem*)

Como resposta, Bandeira faz uma análise crítica e entusiasmada que virá na carta de 24 de novembro, onde podemos ter uma idéia do que tratava o manuscrito, graças ao hábito, entre os dois escritores, de comentar e dar sugestões ao trabalho do outro:

Mário:

recebi as “Cenas de crianças” e o *Primeiro andar*. Já os li. Você diz que não pretende publicar as “Cenas”. Por quê? O que acho de pau ali são aqueles andaimes de Schumann. A obra está feita e é bem sua: retire os andaimes. Não intitule “Cenas de criança”. É mais do que isso. É um poemazinho infantil. O menino, a irmãzinha de leite, o irmãozinho da bicicleta, a ama Tita, o passarinho amarelo. Apague também nos subtítulos os vestígios das Kinderzenen. Por ex.: “Gata borralheira” em vez de “Imagens da terra e homens estrangeiros”; “Homem-na-chuva” em vez de “História curiosa”; “Cabra-cega” pode ficar; “Tita” em vez de “Criança roja”; “Tchem! Ou o Palhaço preto” em vez de “Completa felicidade”, “A gata tem dois gatinhos” em vez de “Grave acontecimento”. “O moço de cabelos cacheados (por que encaichado? Diz-se assim em São Paulo?) em vez de “Cismando”, “Boizinho branco” em vez de “Assutando”, etc. etc e etc. E suprimir “Fala o poeta”. Por quê? Pelo seguinte: aquilo é bonito e eu me lembrei de ver se achava editor para oferecê-lo às crianças. Acho que as crianças gostarão. “Fala o poeta” não é para criança. O meu plano seria o seguinte. Fazer um desenhista meigo, o Angelus por ex., desenhar uma figura para cada poemeto e levar a coisa ao Paulo de Azevedo que um dia disse que quem fizesse um bom livro pra crianças no Brasil ganharia muito dinheiro. Você consente e aprova o plano? Proponho mudar o nome de Carlinhos pra Cicio. O irmão da bicicleta Lilico [...] (*Ibidem*: 147)

Não foi encontrada resposta de Mário à proposta do amigo para publicar as “Cenas”. No entanto, em carta de novembro de 1924, Bandeira mostra ter compreendido que para Mário há algum problema quanto a uma possível publicação: “[...] Ch’q’ mi livre (Deus me livre!) de pensar mais em publicar as “Cenas infantis”! Puxa! Que escacha! Sai, azar!” (*Ibidem*: 152)

Em carta do dia 2 de dezembro, Bandeira retoma as “Cenas” ao enviar o poema “Camelôs” que, como aponta Marcos Moraes (*ibidem*: 159), integrará, com algumas modificações, *Libertinagem*. Bandeira deixa de mencionar o manuscrito para evocar uma leitura das *Kinderszenen* em casa de Ronald Carvalho: “[...] Tinha feito uns versos, onde descubro que há uma coisa sua. Naturalmente me ficou da leitura que você fez das ‘Kinderzenen’ em casa de Ronald. Como você não pretende publicar as cenas, peço licença para o plágio. Julgue você mesmo se pode ser.” (*Ibidem*: 158)

Aqui, Bandeira está ainda de posse do manuscrito, uma vez que somente na carta de 16 de dezembro de 1924 ele escreve: “Mando-lhe de volta o Primeiro andar e as ‘Cenas Infantis’” (*ibidem*: 161).

Não foi possível estabelecer o que teria motivado a recusa ou desistência de uma publicação das “Cenas”. Por outro lado, a conversa em torno desse manuscrito é um indício da preocupação de Mário com o universo da criança. Vale lembrar que entre o fim do século XIX e os primeiros decênios do século XX cientistas e artistas começaram a se preocupar com o mundo infantil. Seja no campo dos estudos de psicologia ou da arte, vanguardistas e estudiosos buscavam novas reflexões sobre educação e expressividade infantil que seriam usados em seus trabalhos.

Óbvio também é a matriz que Mário, professor de piano e historiador de música, tem na obra *Kinderszenen*, op.15 de Schumann, detectada por Bandeira que sugere a supressão do chamado “andaime”, ou seja, da matriz revelada nos títulos da composição escrita para piano, datada de 1838.

A obra do compositor alemão é composta de 15 peças das quais Mário aproveitara os títulos para seus poemas, como se pode observar ao compará-los aos títulos dados por Schumann como, por exemplo: Imagens da Terra e dos homens (*Von fremden Ländern und Menschen*); História curiosa (*Kuriose Geschichte*); (*Hasche-Mann*); (*Bittendes Kind*); Completa felicidade (*Glückes genug*); Grave acontecimento (*Wichtige Begebenheit*) e Fala o poeta (*Der Dichter spricht*).

Apesar da matriz em Schumann, Mário, ao analisar, entre outras, a obras do compositor no texto “Sonoras crianças”, nos oferece indícios de que, mesmo tendo-o como “andaime” nos dizeres de Bandeira, podemos supor que a transcrição operada na composição das “Cenas infantis” seria o contrário do que Mário apontava como limitado na intenção de Schumann que se restringiu em descrever a criança.

Em “Sonoras crianças” encontramos uma reformulação do que Mário escreve na misiva de outubro de 1924, quando envia as “*Kinderszenen*” a Bandeira, testemunhando a evolução e a existência de um estudo sobre a criança desde os anos 1920, pois não apenas trata de Schumann, mas também de Mussorgsky e de Villa Lobos, também presentes na mencionada carta:

[...] Quanto a Schumann (...) ele observa amorosamente a gurizada em seus brinquedos e em certas reações fisiológicas do sono, do tombo, etc. Mas ainda se contenta mais em descrever coisas observadas, que interpretar a criança, penetrando-lhe o íntimo (...) a criança não é apenas um ser descuidado, vivendo a alegria dos brinquedos e das reações diante de dores sem importância humana; é também um drama, a criança tem seu drama, tem seu mistério impenetrável. (...)

Mussorgsky não apenas reconhece a existência de um drama infantil que ele não consegue penetrar, como Schumann. Pelo contrário, **é este drama, é mesmo o trágico infantil** que ele se propõe a interpretar (...) Dir-se-á que ele interpreta crianças russas... **Mas a verdade é que a alma da pouca idade ainda está racialmente pouco diferenciada; é o período de maior universalidade do ser humano**, e isto se pode perfeitamente provar pela existência de bonecas e de acalantos em todas as raças, classes e civilizações [...] O Grande compositor brasileiro foi realmente o único dos compositores que até agora nos deu a história da criança.²

Se as cartas que tratam das “Cenas infantis” inserem-se no período de outubro a dezembro de 1924, é no exemplar da revista *Das Kunstblatt*, n.º 3 de março do mesmo ano, presente na biblioteca de Mário de Andrade, hoje no IEB-USP, que encontramos o artigo “Kinderlyrik” (*Das Kunstblatt*, 1924: 73-76), com notas marginais de Mário de Andrade.

O artigo apresenta o trabalho revolucionário e merecedor de atenção do arquiteto Albrecht L. Merz, de Stuttgart, que abriu uma escola experimental e inovadora em seu atêlier para trabalhar com crianças.

A proposta de Merz para as crianças estava longe de oferecer uma formação em artes normativa e convencional. Nem essa era sua intenção. O arquiteto tinha por objetivo promover a vivência de experiências criativas.

O trabalho que Merz desenvolveu em seu atêlier baseou-se na idéia de explorar a originalidade e o poder criativo inerente ao ser humano e que, para ele, se encontrava em estado puro na criança. O artigo centra-se na poesia extremamente sonora das crianças, mas traz também desenho, gravura, colagem e modelagem. Todas as criações foram realizadas por crianças no atêlier de Merz. O artigo em *Das Kunstblatt* traz, além dos poemas, algumas fotos com desenhos, esculturas ou colagens, e as legendas registam a idade da criança que podemos chamar ‘artista’. Quanto aos poemas, está indicado também se houve um tema sugerido à criança ou se este surgiu de uma idéia própria.

Esses elementos do artigo corroboram com a possibilidade de Mário de Andrade ter encontrado, em sua leitura, matrizes para seus projetos literários e para outros a desenvolver na sua qualidade de secretário de cultura, uma vez que o artigo se encontra referenciado no *Fichário Analítico* do autor,³ um fichário ora manuscrito, ora datiloscrito, feito por ele, e que conta com mais de 9000 fichas.

Nesse *Fichário Analítico* o escritor deixava referências de artigos, livros, temas e escritores que havia lido, separando-os por temas que o interessavam e que tencionava utilizar mais tarde, seja em crônicas, romances, artigos, cartas, aulas ou, como podemos constatar no caso de “Kinderlyrik”, para projetos culturais que implementou, e mesmo para os que tencionava incorporar durante o período de 1935 a 1938, quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo.

O artigo “Kinderlyrik” de Merz aparece no *Fichário Analítico*, sob o n.º 225, “Poesia Moderna”, com a entrada: “Poesia Infantil”.

Como e em que medida este artigo pode ligar-se ao trabalho de Mário enquanto Secretário de Cultura? Mário desenvolve o projeto de parques infantis, para filhos de operários em São Paulo. Nos locais, nada da pedagogia convencional e castradora, punindo

² Andrade (?1976), “Sonoras crianças”. In: *Música, doce música.*, São Paulo, Martins. *Apud*: Faria, 1999, 72-73. Grifo meu.

³ O *Fichário Analítico* abriga um total de 9634 fichas reunidas, ao que se pode observar, de 1921 a 1945. Encontra-se no arquivo do escritor, integrando a série Manuscritos, no IEB-USP.

e restringindo a criança. Os parques eram o lugar para que as crianças fossem crianças, tivessem um acompanhamento médico, onde os pais recebiam orientações e, sobretudo, onde as crianças poderiam vivenciar os jogos e as tradições do folclore e onde poderiam expressar-se livremente enquanto produtores culturais.

Mário de Andrade aproxima-se assim da experiência de Merz. Como este, Mário revela, em várias ocasiões, grande preocupação relativamente ao universo criativo infantil, como identificamos, tanto ao lermos o “Regimento interno”⁴ dos parques infantis como em outros escritos.

Em carta a Paulo Duarte, Mário critica o tratamento dado à criança, aproximando-se das propostas de Merz ao falar de iniciativas que saíam do universo pedagógico convencional:

Cumprir organizar os serviços, forçar a vitalidade dos museus e a criação de institutos culturais que ajam pelos processos educativos extrapedagógicos que cada vez mais estão se tornando os mais capazes de ensinar. O que há talvez de mais admirável na pedagogia contemporânea é o seu caráter, por assim dizer, antipedagógico, justamente o engurgitamento da massa oculta dos estudantes [...].⁵

Outro paralelo possível entre a proposta de Merz e as ações de Mário estaria também na criação do concurso de desenhos nos parques infantis. Quando, em 1935, cria o concurso, Mário estabelece regras para as instrutoras, instando-as a não interferirem no trabalho da criança, criticando-as ou induzindo-as a mudar de idéia, ordena a compra de material de qualidade, papel e lápis, e recomenda que no verso dos desenhos sejam escritos a idade e o sexo da criança, assim como a origem dos pais (Gobbi, 2005).

Márcia Gobbi mostra que algumas instrutoras até detalhavam em alguns casos as atitudes das crianças diante do trabalho, ou escreviam no verso do desenho “foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez” (*ibidem*: 4). A pesquisadora considera isso como uma forma de as instrutoras mostrarem a Mário que as crianças fizeram livremente suas composições.

Podemos relacionar esse tipo de cuidado ao que vemos no artigo sobre Merz, onde surge praticamente o mesmo tipo de informação acompanhando a reprodução dos desenhos, poemas e outros trabalhos plásticos realizados pelas crianças em seu atelier em Stuttgart. Podemos então pensar que Mário tenha também se baseado nesse artigo, seja para a formulação do concurso, seja na definição de regras ou da atitude das instrutoras diante da expressividade criadora da criança.

Outro dado que nos remete ao artigo sobre Merz como matriz não apenas na criação do projeto cultural desenvolvido nos parques, mas também como matriz para a criação literária, está presente no conjunto de 6 poemas e nos desenhos compostos por crianças que integram o artigo de *Das Kunstblatt*. Na série de crônicas “Da criança prodígio” (Andrade, 1976: 129-134, 137-138), publicadas entre junho e julho de 1929, Mário aborda a criação infantil em diversos campos, como nas artes plásticas, na música e na poesia, em contraposição à criação adulta “acadêmica”, tendo como parâmetro o processo criativo dos artistas modernistas e expressionistas.

Ao lado desses textos, outra crônica, agora intitulada “Pintura infantil” (1976: 277-279), publicada em 1930, demonstra em Mário de Andrade o interesse e o estudo sobre a criação artística da criança no atelier de um artista. Nessa crônica o escritor mostra todo

⁴ Departamento de Cultura – Divisão de Educação e Recreio. *Regimento Interno dos Parques Infantis*. Apud Faria, 1999, 82-89.

⁵ Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, de 13 de abril de 1941. Apud. Faria, 1999, 65.

seu entusiasmo diante de um projeto similar ao de Merz, realizado pela artista plástica Anita Malfatti, no Brasil.

Constata-se então em Mário de Andrade, já no início dos anos 1920, um interesse pelo universo infantil nascente. Ao longo dos anos 1930, esse interesse será concretizado em um belo e bem estruturado projeto de parques infantis (louvado não só por estudiosos, mas também por frequentadores do parque e funcionários) (Faria, 1999: 65), projeto que Mário sonhava estender ao resto do país, e no qual incluía ações culturais em prol da infância.

Durante sua breve existência, os parques infantis ultrapassaram a possível utopia do anteprojeto de cultura elaborado por Paulo Duarte, Mário de Andrade e outros modernistas para o Departamento de Cultura de São Paulo durante o governo de Fábio Prado. Analisando os conceitos desse espaço dedicado à infância paulistana, pode-se inferir que a filosofia e a organização das atividades ali propostas foram baseadas na experiência de Merz em Stuttgart.

Um ‘preâmbulo teórico’ dos conceitos que estão na base do projeto de criação dos parques infantis, pensados e colocados em prática por Mário de Andrade, encontra-se justamente mencionado na série de três crônicas intituladas “Da criança prodígio”, publicadas entre junho e julho de 1929 no *Diário Nacional* e nas quais o modernista desenvolve uma verdadeira teoria sobre a expressão artística da criança, baseando-se no processo criador do artista vanguardista.

As crônicas trazem também muito das idéias presentes no artigo “Kinderlyrik”. O fato de o artigo aparecer em uma revista expressionista vem corroborar a minha tese de que, nos anos 1920, o Expressionismo está no centro dos interesses do poeta de *Paulicéia* enquanto arte voltada para o ser humano e que, justamente, como outras vanguardas, apropria-se de elementos da infância.

Em “Criança prodígio I”, Mário de Andrade escreve justamente sobre a expressividade artística infantil:

[...] A criança é especialmente o ser sensível à procura de expressão. Não possui a inteligência abstradeira completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso ela é mais expressiva que o adulto. Diante de uma dor chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair: “estou sofrendo”. A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela não se afirmaram. Sei. Mas é essa vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. [...]. Ora às vezes a criança apresenta uma força muito especial de expressão que a excepcionaliza. É o chamado “menino-prodígio”. De que artes se serve o menino prodígio? Principalmente das artes plásticas. Todo mundo falaria na música, sei bem, mas é um engano [...]. Mais raro que o menino prodígio músico (compositor) só o menino-prodígio poeta. [...] (1976: 129)

Nas duas outras crônicas da série, Mário continua a insistir no fato de que a criação infantil expressa-se livremente e intensamente sobretudo nas artes plásticas. Para ele, é extremamente raro encontrar crianças que sejam poetas ou músicos.

Em “Criança-prodígio III” o cronista resume sua interpretação da criança enquanto ator cultural. Fala do gênio nas artes plásticas e da dificuldade em se encontrar um “menino-prodígio poeta”. Mário irá até comentar sobre um menino prodígio visto na casa de Ronald Carvalho, curiosamente onde Mário leu pela primeira vez as “Kinderszenen”. Aproveita também para falar do desenho das crianças:

[...] Afinal vamos a ver se falo um bocado do menino prodígio pra justificar o título destas lembranças.

É nas artes plásticas que o piá consegue se elevar com mais frequência à altura e exatidão estética dos gênios. (...) E, que eu saiba, um bom poeta curumim é raríssimo. Mas dentro da aparente liberdade dos modernos, liberdade que para tantos é real... Ronald Carvalho quis apresentar um prodígio desses e de fato o poetinha mostrava algumas frases e movimentos impressionantes. Mas no geral era muito ruim. Se o prodígio se equiparava a nós, poetas adultos modernos, era porque a maioria de nossas poesias eram ruins e não as dele, boas. O que tínhamos de bom, o menino não atingiria.

Há também uma dificuldade bastante generalizada em aceitar como bons os desenhos das crianças. Apesar destes não ficarem devendo nada às vezes até aos de Rembrandt e de muitos outros gênios.(1976: 137)

Na crônica “Pintura infantil” Mário continua suas análises sobre a criação dos pequenos, que com Anitta Malfatti na Escola Americana da Rua Itambé, vivem uma experiência semelhante à de Merz, que acreditava justamente em explorar a força criadora inerente ao ser humano desde tenra idade: “A criança raramente desenha. Seu interesse maior é a composição do quadro, a criança pinta. [...] Como me observou a pintora Anita Malfatti, a criança possui por instinto todos os princípios básicos da técnica de pintura.” (Andrade, 1976: 277-279)

Nesta crônica de 1930, Mário oferece uma análise do desenho infantil, demonstrando a importância que o tema tem para ele. O cronista faz um balanço em relação à série “Da criança prodígio”, publicada um ano antes, ressaltando o trabalho de Anita Malfatti, que de alguma forma concretiza, em terras brasileiras, o trabalho de Merz e anuncia tanto as atividades propostas para os parques infantis como o concurso de desenhos e suas idéias sobre educação, criação e cultura:

Em dois artigos do ano passado por este mesmo jornal, eu já expliquei ou pretendi explicar as razões que levam a criança a manifestar maior aptidão pra se expressar plasticamente que pela música ou pela poesia. A deliciosa exposição de pinturas infantis, agora das classes dirigidas por Anita Malfatti na Escola Americana da rua Itambé, me fizeram de novo encaminhar meus pensamentos para este artigo. (*Ibidem*: 277)

Mário de Andrade mostra-se encantado com os trabalhos e ao mesmo tempo detecta a interferência das professoras, que critica com severidade. Para ele seria necessário um controle, para justamente atingir o objetivo de deixar a criança livre para criar.

Neste artigo de 1930 vemos já Mário de Andrade refletindo sobre como o trabalho junto aos pequenos deve ser desenvolvido, como vimos aos falarmos das normas do concurso de desenhos de 1935.

É incontestável que na centena de trabalhos que vi, havia não só muito a aprender como teoria de pintura e como psicologia, mas também umas três ou quatro obras-primas indiscutíveis... pra mim.. Apenas achei perigoso não se estabelecer um controle mais severo nos trabalhos feitos fora das revistas das professoras, em casa.(*idem*)

Mesmo entusiasmado, Mário pondera sobre a existência de obras-primas realizadas pelas crianças: “Reafirmo: a obra-prima infantil é questão de acaso, porque a criança não

pode (nem deve) estar munida das verdades críticas que permitem ao adulto suprir com técnica geral as falhas e incertezas da imaginação criadora.” (*Idem*)

Atento ao mundo da criança, Mário de Andrade deu a ela voz enquanto personagem que nos faz refletir sobre a relação entre o mundo adulto e o mundo infantil.

A criança como personagem na ficção mariodeandradiana: a incompreensão do adulto

Na obra de Mário de Andrade, as crianças-personagens – estejam na primeira infância ou próximas da adolescência – vivenciam a dureza da visão dos adultos que as limitam em sua expressividade. O mesmo ocorre com o narrador-personagem adulto que se volta para sua infância condenando os adultos com quem convivia pelas repreensões, pudores, censuras, imposições e castrações que lhe foram impostas.

Em ambos os casos, vemos uma constante: a crítica ao adulto que impõe sua visão do mundo (pecado, vergonha, etc.) à criança que até então experimentava uma liberdade expressiva que é bruscamente interrompida.

As leituras de Mário sobre a psicologia infantil, sobretudo Freud, revelam-se também em seus textos, como verificamos no início do conto “Vestida de preto” (Andrade, 1996: 19-25), quando Juca, narrador autodiegético, inicia a narração, comprovando a ausência de qualquer complexo edipiano com a descrição e análise do primeiro acontecimento que irá marcá-lo durante a infância:

Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava nossa casa. Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos. (*Idem*: 19)

No mesmo conto o narrador descreve e também aqui analisa a censura da Tia Velha que entra no quarto onde Juca e a prima, brincando de “família”, encontravam-se deitados num travesseiro:

[...] Levantem!... vou contar pra sua mãe Juca!

Mas eu me levanto com a lealdade mais cínica do mundo!

– Tia Velha me dá um doce?

Tia Velha eu sempre detestei Tia Velha, o tipo da bondade Berlitz, injusta, sem método – pois Tia Velha teve a malvez de escorregar por mim todo um olhar que só alguns anos mais tarde pude compreender inteiramente. Naquele instante, eu estava só pensando em disfarçar, fingindo inocência que poucos segundos antes era real. (*Idem*: 21)

O narrador vê na “malvez” da Tia Velha a censura e um julgamento do adulto que não estão claros para a criança: “só alguns anos mais tarde pude compreender”. No entanto, Juca tenta mostrar-se mais malicioso que a Tia Velha, já que descreve e qualifica suas reações, tentando provar que a criança Juca estava preparada de certa forma a enfrentar, dissimulando, o olhar inquisidor do adulto: “[...] Mas eu me levantando com a lealdade mais cínica do mundo! [...]”

Mais adiante quando admite ali estar fingindo uma inocência que poderia ter sido tanto perdida pela atitude da Tia Velha, quanto pela idéia de se deitar no travesseiro,

o narrador pretende mostrar um Juca criança que se transforma diante do olhar inculminador do adulto: “[...] Naquele instante, eu estava só pensando em disfarçar, fingindo inocência que poucos segundos antes era real”.

No conto “Tempo da camisolinha” (1996: 102-109) encontramos novamente um narrador autodiegético que se volta para sua infância, mostrando como os adultos tomam decisões e falam às crianças sem levar em conta a forma de pensar e sentir delas. Neste conto discute também a imposição à criança da culpa cristã e do sentimento de vergonha.

O conto inicia-se pelo relato de um fato que marcará o narrador a tal ponto que o fará compor uma análise mostrando a maldade e a incompreensão das atitudes do adulto: seu primeiro corte de cabelo. O corriqueiro, que pode ser visto aqui como simbólico: o corte de cabelo que transforma o menino em homem é visto pelo narrador como um ato de uma grande crueldade. Para a criança, pensar-se adulto é assustador, como podemos ver no texto:

[...] A feiura dos cabelos cortados me fez mal. Não sei que noção prematura de sordidez dos nossos atos, ou exatamente, da vida me veio nessa experiência da minha primeira infância. O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei mais quem, uma voz masculina falando: “Você ficou um homem, assim!” Ora eu tinha 3 anos, fui tomado de um pavor. Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamanhinho, um medo medonho, e recomecei a chorar. (*Idem*: 102)

Mais adiante o narrador, ainda condenando a forma como a ele, menino, foi imposto o corte de cabelo, mostra ao mesmo tempo como os adultos deveriam ter agido. Aqui poderíamos ver algo do “educador Mário”⁶ que quer deixar uma mensagem aos adultos:

[...] Deixassem que eu sentisse por mim, me incutissem aos poucos a necessidade de cortar os cabelos, nada: uma decisão à antiga, brutal, impiedosa, castigo sem culpa, primeiro convite às revoltas íntimas: “é preciso cortar os cabelos desse menino” (*Idem*: 103).

Se nos contos acima referidos temos um certo humor e ironia na crítica ao adulto em relação à criança, podemos entender que nestes contos a questão para o autor está mais ligada à expressividade da criança, à imposição de atitudes e de pensamentos que acabam por transformar justamente essa expressividade mais livre da criança.

No conto “Piá não sofre? Sofre!” (Andrade, 1988), publicado em 1923, ou seja, anterior aos textos tratados até o momento neste artigo, Mário de Andrade demonstra não apenas a incompreensão do universo infantil pelo adulto, mas vai além, mostrando a violência, não apenas no que diz respeito à expressividade artística da criança.

O conto narra a história de Paulino, que vive com a mãe que o rejeita e o maltrata fisicamente, chegando a abandoná-lo com os avós, que continuam a dar-lhe o mesmo tratamento. O pai de Paulino está na prisão.

Devemos considerar a singularidade deste conto, uma vez que nos contos de Mário de Andrade que vimos até o momento, ou até no romance *Amar, verbo intransitivo*, os personagens fazem parte da burguesia e as figuras da Mãe e do Pai, embora agindo “à antiga” em relação aos filhos, mostram-se protetoras, mesmo se identificamos nos textos a crítica às atitudes destes para com a criança.

⁶ Tomo a idéia de Mário educador de Telê Ancona Lopez.

Já em “Piá não sofre? Sofre!” Mário detém-se no universo miserável dos imigrantes italianos (a mãe de Paulino) e do operário sem esperança (o pai encarcerado) que não oferece a Paulino nenhuma chance, seja de encontrar o amor e a compaixão, seja de vivenciar sua infância. Neste caso, não pela imposição de atitudes do adulto, como nos outros textos, mas pela total falta de cuidados com o menino.

O grotesco entra na história, quando Paulino, faminto, passa a comer insetos. Ele não se descobre bicho como o personagem da *Metamorfose* de Kafka, ele se torna bicho à medida que os come e que se isola no quintal, vivendo como tal, perdendo sua infância, perdendo sua humanidade. Paulino não é criança, não tem mãe que o salve de sua miséria e de sua condição de vida degradada.

Mário explora aqui a relação entre a violência, a fome, o abandono e a “desumanização” da criança maltratada, que se transforma em bicho. O grotesco que Mário afirma na crônica “Do menino prodígio II” ter sido tão usado pelos expressionistas, pode ser identificado neste conto, e talvez com a mesma intenção que Mário havia identificado nos expressionistas:

Em “Piá não sofre? Sofre!”, realidade e “assombração”, assombração entendida como o horror, a violência, o *non sense*, misturam-se de tal forma que podemos identificar na crônica “Da criança prodígio II” uma justificativa para a histórica trágica de Paulino:

[...] O que é bem curioso de assuntar é esse desejo de atingir a compreensibilidade mais completa e intensa do espectador, que faz os artistas trocarem a realidade pela assombração. Todos os expressionistas caíram nessa tendência estética. Os artistas – ingenuidade infantil! ... – disseminaram por este mundo as assombrações malévolas tentando convencer pelo medo, pelo susto e pelo sonho.[...] (1976: 133)

Analisando o conto, não seria ele também construído nessa perspectiva expressionista de “convencer”, ou seja, de criticar, de mostrar como a realidade pode ser cruel e desumanizadora, através de elementos da narrativa que nos chocam?

Não haveria neste conto muito do Secretário de Cultura que pensará e colocará, anos mais tarde, em prática nos parques infantis uma série de atividades e cuidados com as crianças filhas de operários?

Conclusão:

Quando a utopia torna-se um projeto político e cultural

No caso de Mário de Andrade, a infância evadiu as páginas do texto literário para se instalar em parques onde os filhos de operários podiam gozar de sua idade e expressar essa criatividade espontânea, sem o gênio abstradeiro no dizer de Mário de Andrade, que delimita e censura.

Certamente que suas leituras do Expressionismo alemão, de Freud, de artigos, e a própria experiência de professor e a constante observação do ser humano foram as bases para que Mário de Andrade organizasse as atividades e propostas dos parques infantis.

O projeto terminou de forma abrupta. Com o Golpe do Estado Novo, Getúlio exigia a demissão de Mário de Andrade, que teve de deixar o cargo e viu praticamente todos os seus projetos cancelados. O projeto dos parques infantis, que muitos podem considerar utópico, mas realizável, como Mário provou, teve suas repercussões, como indicam os registros de lembrança de funcionários e de crianças que os frequentavam.

Projeto realizado, realizável, mas utópico justamente porque poderia ter sido desenvolvido e levado a outras regiões do Brasil, utópico enquanto modelo para desenvolvimento de políticas culturais voltadas para a primeira infância no Brasil e utópico quando se pretende fazê-lo sob um governo ditatorial.

Isso dito, pensemos em um dos objetivos dos parques, a idéia da vivência do folclore e dos jogos. Que criança hoje no Brasil tem direito a vivenciar e a sonhar com brincadeiras e histórias que estão na base de nossa cultura?

A conclusão a que podemos chegar, através da leitura dos textos de Mário de Andrade utilizados neste artigo, e de suas ações enquanto Secretário de Cultura, é que o limite entre utopia e políticas culturais concretas e de sucesso é muito tênue. Sonhos como o de Paulo Duarte e dos modernistas com a Secretaria de Cultura, e de Mário de Andrade com os parques infantis, mesmo que comecem a se transformar em realidade, são barrados muitas vezes por interesses econômicos e políticos. Isso leva-nos a pensar nas políticas atuais, não apenas culturais, mas de “desenvolvimento”, que estão longe de solucionar problemas que as crianças brasileiras encontram tanto nas cidades – e nesse aspecto o texto “Piá não sofre? Sofre!” continua sendo extremamente atual – mas também nos leva a pensar sobre a falta de projetos voltados à preservação e à vivência da cultura no que diz respeito à criança indígena.

A lição que os parques infantis deixam é a da necessidade desses espaços onde a criança da cidade pode criar, onde ela possui a liberdade para vivenciar e transformar toda uma experiência cultural e artística.

Pensando agora nas crianças indígenas, o espaço onde o lúdico se desenvolve e onde a vivência dos jogos e lendas se concretiza é o espaço de convívio da aldeia e a mata e os rios que a circundam. Com o crescente desrespeito às áreas indígenas, a migração em direção a regiões mais afastadas, ou mesmo em direção às metrópoles, passa a ser a única solução para essa população extremamente marginalizada no Brasil.

Quantos jogos, lendas, palavras e hábitos ainda poderão ser vivenciados por essas crianças devido a esses êxodos forçados? O que pensaria o autor de *Macunaima* vendo que no “mato virgem”, Uiara, Boiuna e tantos outros personagens de lendas e brinquedos arrisam cada vez mais de desaparecerem do universo da criança indígena diante da chegada de um gigante muito pior que Pietro Pietra, que se chama Hidroelétrica?

A atualidade da filosofia e dos conceitos de trabalho e de organização que encontramos no estatuto dos parques infantis criado por Mário de Andrade deveria ser verificada e estudada para a criação de políticas que agissem efetivamente no cuidado da infância brasileira, esteja ela no campo ou na cidade, respeitando e favorecendo a difusão e a criação artística e cultural, seja pela vivência do folclore nacional, seja pela brincadeira, seja pela expressão artística.

Bibliografia

- Abdanur, Elizabeth (1994), “Parques infantis de Mário de Andrade”, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º36, São Paulo, IEB, 263-270.
- Andrade, Mário de (1996), *Contos novos*, Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, Villa Rica.
- ____ (1988), *Os melhores contos de Mário de Andrade*, Org. Telê Ancona Lopez, São Paulo, Globo.
- ____ (1976), “Criança Prodígio I, II e II”, in: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, SCCT.

- _____. “Sonoras crianças” (21976a), in: *Música, doce música*, São Paulo, Martins.
- Faria, Ana Lúcia Goulard de (1999), “A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil”, in: *Educação e Sociedade*, ano XX, n.º 69, dez., 60-91.
- Gobbi, Márcia (2005), “Foi respeitada a expressão da criança quando disse o que fez: Mário de Andrade e os desenhos das crianças pequenas”. In: *I Seminário Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais*, 5 a 7 de setembro de 2005. Publicação online.
- “Kinderlyrik”. In: *Kunstblatt*. Gustav Kiepenheuer: Potsdam, n.º 3, março, 1924, 73-76.
- Merz, Albrecht L. (1924). “Kinderlyrik”, in: *Kunstblatt*, Gustav Kiepenheuer, Potsdam, n.º 3, março, 73-76.
- Moraes, Marcos (org.) (2000), *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/ IEB.

Estas crianças aqui – infâncias desabrigadas
em espaços portugueses e brasileiros.
A obra de Maria Rosa Colaço e de
José Mauro de Vasconcelos

MARIA DA NATIVIDADE PIRES

I.

Pretendemos demonstrar neste artigo como a literatura infantil e juvenil pode promover o desenvolvimento das competências sociais e morais nas crianças e jovens, acreditando (ou partindo do pressuposto) que os comportamentos pró-sociais ou altruístas são imprescindíveis numa sociedade que se pretende mais justa e solidária.

O livro que deu o título a esta comunicação, *Estas crianças aqui*, com textos de Maria Rosa Colaço e fotografias de Eduardo Gageiro, surgiu em 1979, Ano Internacional da Criança. Mais do que um livro para crianças este é um livro sobre a infância – infâncias desabrigadas mas também infâncias-promessa de um mundo onde a diversidade possa ser uma mais-valia e não uma limitação.

No entanto, os diversos contextos sociais onde muitas crianças circulam nem sempre são os adequados para a educação para a cidadania e é importante que a representação literária da infância não se apresente excessivamente romantizada. Maria Rosa Colaço e José Mauro de Vasconcelos, cada um escrevendo do seu lado do Atlântico (Portugal-Brasil) são escritores que não escamoteiam realidades duras e passíveis de desencadear exactamente o oposto do preconizado tanto por uma perspectiva didáctica como lúdica e estética da literatura. Veremos como cada um destes autores, em diferentes contextos, demonstra como as relações interpessoais constituem importantes oportunidades para aprender a mostrar interesse pelos outros, compartilhando com eles experiências, sentimentos e atitudes.

A partir desta introdução, estruturamos a análise começando por uma abordagem da narrativa de José Mauro de Vasconcelos, *O Meu Pé de Laranja Lima*, procurando depois os principais vectores comuns a *Maria-Tonta como eu*, de Maria Rosa Colaço.

Estes são os dois textos que elegemos como alvo principal da nossa atenção, no conjunto da obra do autor brasileiro e da autora portuguesa. O papel da família e da escola nas vivências dos protagonistas, tal como é perspectivado nas reflexões de Neil Postman sobre os reflexos da educação na representação social da infância são o nosso principal enquadramento teórico, assim como as potencialidades destes textos para uma educação intercultural. Outras obras destes autores são convocadas para enriquecer esta reflexão, cuja análise é desenvolvida com base nas orientações do *Inter-Guide* (Aguado, et ali: s/d) tendo em vista a promoção de uma educação intercultural.

II.

Neil Postman, há quase duas décadas, no seu livro *O Fim da Educação* (1995) considerava que “pouca da nossa educação acontece na escola” (2002: 11), no entanto, o ensino (esse sim, vinculado à escola), circunscrito por isso mesmo, com a sua dimensão simultaneamente conservadora e subversiva, fornece instrumentos para conseguirmos construir narrativas para dar um sentido ao mundo. E é necessário que essas narrativas

sejam partilhadas para que a escola pública faça sentido e ensine a viver – sobretudo **como** viver. Neil Postman considera que o ensino escolar precisa de se descentrar das questões técnicas e utilitárias para encontrar uma finalidade transcendente, de forma a que os jovens encontrem na escola “razões para continuarem a educar-se a si próprios” (*Idem*: 13).

Ora, os textos que elegemos para analisar imagens e vivências de infância em espaços lusófonos, como o Brasil dos anos 60/70 e o Portugal dos anos 70/80, do séc. XX, oscilam precisamente entre essa necessidade de ensino formal, traduzido na possibilidade de frequentar uma escola, e uma outra educação que se aprende com a pobreza, que se aprende na rua, no campo, na dureza ou no carinho da vida familiar; através de tentações e castigos, vergonhas e orgulhos vívidos em contextos que retiram o direito à infância.

O protagonista de *O Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos, o pequeno Zezé, faz travessuras de menino de 5 anos, mas vive sofrimentos de adulto, castigos de adulto, humilhações de adulto. Por isso também sente revoltas e desejos de vingança aparentemente excessivos para uma criança de 5 anos.

Quando se aproxima o Natal, uma camioneta da Fábrica leva brinquedos para os meninos pobres e distribui-os no centro da cidade. Zezé, sabendo que não haverá prendas em casa porque o pai está desempregado, faz uma longa caminhada a pé com o seu irmão Luís, o rei Luís, como chama numa entrega de carinho sem limites ao benjamim da família (que supomos ter cerca de 3 anos), na esperança de conseguir um brinquedo para esse irmãozinho. A descrição dos preparativos e da caminhada revelam a imensa generosidade de Zezé que deseja ansiosamente que sobre um brinquedo só que seja para o irmão pequenino. Chegam mortos de cansaço mas tudo terminou. Zezé “estava tão triste e decepcionado que preferia morrer a que tivesse acontecido aquilo” (Vasconcelos, 1995: 45) e perante o choro do irmãozinho, promete:

– Quando eu crescer vou comprar um carro bonito como o do seu Manuel Valadares. Aquele do Português. Você se lembra? [...] Pois bem vou comprar um carrão lindo daqueles cheio de presente e só para você... Mas não chore que um rei não chora.

Meu peito explodiu numa mágoa enorme.

– Juro que vou comprar. Nem que tenha de matar e roubar... (*Idem*: 45)

A revolta não ganha ainda foros de consciência social, por isso esta criança culpa-se a si própria: “Por que o Menino Jesus não gosta de mim? Ele gosta até do boi e do burrinho do presépio. Mas de mim, não. Ele se vingava de mim, deixando de dar presente ao meu irmão. Mas Luís, não merecia isso, porque era um anjo. [...]” (*Idem*: 46).

Em casa, o irmão Totoca explica-lhe que não espera nada, “Assim, a gente não fica desapontado. Mesmo o Menino Jesus não é assim essa coisa tão boa que todo mundo fala. Que o padre conta nem que o Catecismo diz...” – esta é a lição de vida que Totoca, o irmão António, com 9 anos, lhe dá. Totoca parece ter já alguma consciência de injustiça social, ao acrescentar ainda: “Todo o mundo é bom na família. E por que o Menino Jesus não é bom para a gente? Vai na casa o Dr. Faulhaber e veja o tamanho da mesa cheia de coisas. Na casa dos Villas-Boas também. Na casa do Dr. Aducto Luz, nem se fala... [...] por isso eu acho que o Menino Jesus só quis nascer pobre para se mostrar.” (*Idem*: 48). Mas Zezé não desiste e ainda coloca os sapatinhos à porta do quarto durante a noite. Quando verifica, na manhã seguinte, que continuam vazios “uma mistura de tudo criou-se na minha alma. Era ódio, revolta e tristeza. Sem poder me conter exclamei: – Como

é ruim a gente ter pai pobre!...”. Nesse momento viu o pai ao seu lado e mais uma vez é avaliado como criança sem coração pelo irmão: “– Você é ruim, Zezé. Ruim como cobra. [...] Malvado. Sem coração. Você sabe que Papai está desempregado há muito tempo. Foi por isso que ontem eu não podia engolir, olhando o rosto dele. Um dia você vai ser pai e vai saber o quanto dói uma hora dessas” (*Idem*: 51).

Durante a maior parte da narrativa não sabemos a idade de Totoca, parece ter consciência e responsabilidade de adulto. Mas há momentos em que ele faz trocas de brincue-dos com Zezé, por exemplo, e o leitor começa a compreender que se trata de mais uma criança sem direito à infância.

É na revolta de Zezé que reside a sua possibilidade de aprender: aprender na escola e aprender nas ruas. É nessa revolta que ele encontra os meios para procurar soluções, “ma-tar dentro de si” aqueles que o maltratam, incluindo o próprio pai que quase o matou de pancada. Ele aprende que “A gente mata no coração. Vai deixando de querer bem. E um dia a pessoa morreu” (*Idem*: 149), explica ao amigo Portuga.

Zezé, apesar de Godóia, a irmã Glória, o proteger, sofre o desespero de um pai de-sempregado, que deseja, no entanto, dar educação ao filho, mas não consegue articulá-la com compreensão ou carinho, dando-lhe sentido. A sua forma de educar traduz-se em atitudes de agressão, cuja origem está no medo de ter um filho malvado, incapaz de vir a ser um homem que não passe pelas dificuldades que ele próprio vive. O seu desespero interior por não ter nada para dar à família é transferido para o excesso de preocupação na educação dos filhos, sobretudo daquele que, sendo o mais imaginativo e sensível, cria situações inesperadas com as quais o pai não sabe lidar. Por isso lhe bate furiosamente quando o menino canta uma canção com uma letra considerada provocadora: “Eu quero uma mulher bem nua...” (*Idem*: 140). Zezé apenas quer consolar o pai, que vê cada vez mais triste, cantando baixinho uma canção que acha “das coisas mais bonitas que já ouvira”. Mas o pai, no seu desespero, apenas vê um filho mal educado que o desafia: dá bofetadas, bate com o cinto, e Zezé fica tão ferido que nem pode sair de casa durante dias. Aliás, já a sova que levava dias antes, de Jandira e de Totoca, resultara de chamar “nomes feios” (filha da puta) a essa outra irmã. A preocupação com a “educação” é uma tônica constante nesta família, a qual não consegue encontrar uma forma equilibrada de lidar com a tensão contínua da pobreza em que vive e o desejo de dar uma vida melhor aos seus elementos – o que implica ter “educação”.

Veja-se o que Zezé pede ao amigo Manuel Valadares, a quem carinhosamente chama Portuga, o português que tem o carro que fascina o menino:

Então porque você não vai lá em casa e não pede para Papai me dar para você? [...] Depois, eu seria uma pessoa a menos para comer. Eu prometo que não falo mais palavras [...] Não vai haver melhor aluno na Escola. [...] Lá em casa todo mundo morre de alegria se eu for dado. Vai ser um alívio. Eu tenho uma irmã entre Glória e Antônio que foi dada pro Norte. Foi viver com uma prima, que é rica, para estudar e ser gente... (*Idem*: 158-159).

A primeira recordação de Zezé é a imagem da mãe a lavar roupa no tanque e a cantar. Lavava roupa dos outros para ajudar nas despesas da casa e a voz narrativa do protagonista conta que a mãe

falava com voz cansada, cansada. E eu estava com muita pena dela. Mamãe nasceu trabalhando. Desde os seis anos de idade quando fizeram a Fábrica que pu-seram ela trabalhando. [...] Por isso ela nunca foi à Escola e nem aprendeu a ler.

Quando escutei essa história dela fiquei tão triste que prometi que quando fosse poeta e sábio eu ia ler muitas poesias para ela (*Idem*: 31).

Por isso esta criança interessa-se por tudo o que a rodeia, de tal forma que aprende a ler sozinha e a família decide inscrevê-la na Escola ainda antes da idade permitida na época, 6 anos: Zezé tem apenas 5 anos e mentem para que ele possa ser aceite. Zezé vive entusiasmado essa experiência: “E todos os dias fui tomando gosto pelas aulas e me aplicando cada vez mais. Nunca viera uma queixa contra mim de lá. Glória dizia que eu deixava o meu diabinho guardado na gaveta e virava outro menino” (*Idem*: 74).

Zezé cria um mundo próprio, onde a esfera pública e a esfera privada se articulam (de acordo com o conceito de Hannah Arendt, *apud* Anjos, s/d):

E a *vidinha da gente e da rua* se desenvolvia normalmente. [...] Então eu pegava pedaços de cordão, sobras de linha, furava um mundão de tampinhas de garrafa e ia ajazezar Minguinho. Era de se ver que lindo que ele ficava. O vento dando chocava uma tampinha contra a outra e parecia que ele estava usando as esporas de prata de Fred Thompson quando montava o seu cavalo Raio de Luar ...¹

O *mundo da Escola Pública* era também muito bom. Eu sabia todos os hinos nacionais de cor. O grandão que era o verdadeiro, os outros hinos nacionais da Bandeira e o hino nacional da Liberdade, Liberdade abre as asas sobre nós. Para mim, e eu acho que para Tom Mix também, era o que eu mais gostava. Quando a gente ia a cavalo sem guerra e sem caçada, ele me pedia com respeito:

– Vamos, guerreiro Pinagé, cante o hino da Liberdade. (*Idem*: 108-109)

Os itálicos, da nossa responsabilidade, salientam como a criança vive de forma indistinta a projecção das suas fantasias nas várias dimensões da vida real – elas projectam-se indiferentemente no *cowboy* aventureiro, seu ídolo do cinema, ou na imagem do índio corajoso que representa as suas origens étnicas, das quais Zezé se orgulha.

Zezé aprendeu o saber académico e o saber da vivência da pobreza e da solidão: com tio Edmundo aprendeu o que é “antropófago”, “troglodita” e muitas coisas mais que os outros meninos, mesmo mais velhos, não sabem; com a professora D. Cecília Caim aprendeu a ser o melhor leitor; com Minguinho, o Pé de Laranja Lima, aprendeu a compreensão, a aceitação, o carinho; e mesmo com todas as tristezas, fome, pancada, aprendeu que há sempre algo a fazer para os outros serem menos infelizes e não precisarem de aliviar a sua amargura castigando os mais frágeis – por isso ele tenta compreender todos os membros da família (mesmo a irmã Jandira que lhe bate porque está cansada, o pai que lhe bate porque está desesperado...) –, mas a sua imaginação leva-o a procurar soluções que só desencadeiam incompreensão porque a vida difícil da família não lhe permite descortinar a generosidade de Zezé. Ele pensa em afectos, os outros são obrigados a funcionar dando prioridade ao princípio da realidade (Bettelheim, 1985). Assim, apenas os afectos escolhidos e não “herdados”, traduzidos em Minguinho e no Portuga, que escolheu para seu pai, o compensam da incompreensão sistemática da sua família. Mas está de tal forma convencido que o que acontece de mal é culpa sua que diz ao Portuga: “Você vê, eu não presto para nada, estou cansado de sofrer pancada e puxões

¹ “Fred Thomson (Pasadena, Califórnia, EUA, 26 de fevereiro de 1890 – 25 de dezembro de 1928) foi um ator estadunidense, conhecido pelos seus papéis de cowboy em inúmeros filmes do gênero western”. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fred_Thomson. Acedido em 4-9-2011. Fred Thompson deu ao seu cavalo lugar de destaque nos filmes e atribuiu-lhe o nome *Silver King*, nome que no Brasil foi traduzido por *Raio de Luar*.

de orelha. Vou deixar de ser uma boca a mais...” (*Idem*: 149); e a solução que encontra é atirar-se para debaixo do Mangaratiba, ou seja, o comboio.

Neste contexto, familiar e social, são retirados às crianças os sonhos de meninos, que desabrocham de uma educação social em comunidade, ou de imaginários quase pagãos e telúricos, para se lhes impor regras e comportamentos, que, sendo em si necessários numa educação para a cidadania e para o respeito pelo outro, perdem o sentido e a razão de ser pela forma descontextualizada ou excessiva como são inculcados.

É a ternura do adulto Manuel Valadares, o pai que ele escolheria, que o convence a não fazer isso e que o leva a descobrir o respeito pela diferença, mesmo entre pais e filhos. Assim, ele conta ao pé de laranja lima:

Olhe, Minguinho, eu quero ter doze filhos e mais doze. Você entende? Os primeiros serão todos crianças e nunca vão apanhar. Os outros doze vão ficando homens. E eu pego e pergunto para eles: O que você quer ser, meu filho? Lenhador? Então, pronto: está aqui o machado e a camisa de xadrez. Você quer ser domador de circo? Pronto: está aqui o chicote e a farda...” (*Idem*: 163).

A descoberta da ternura fez com que o sofrimento e a humilhação ensinassem a Zezé o valor da liberdade e do respeito. Perder o amigo Portuga de forma brutal, no acidente com o Mangaratiba, fá-lo, aos seis anos, perder de novo a infância que começara a conquistar. Por isso, não adianta o pai sentá-lo no colo e dizer-lhe que tudo será diferente no futuro, porque foi nomeado gerente da Fábrica, e nunca mais haverá Natal sem prendas e que ele poderá ter tantas árvores quantas quiser e que não irão cortar o Pé de Laranja Lima – agora ele sabe que a pantera negra do jardim zoológico nunca foi mais do que a galinha preta do galinheiro, que mataram para ele comer quando estava doente e que “a selva do Amazonas era apenas meia dúzia de laranjeiras espinhudas e hostis” (*Idem*: 185).

Nada poderá fazer recuperar a fantasia, mas também para sempre ficará a semente da ternura do adulto que conseguiu compreender o olhar da criança para quem só nascia o Menino Diabo, em vez do Menino Jesus.

Em *Vamos aquecer o Sol* (1993), reencontramos Zezé, com 11 anos, no seio de uma família que o adoptou, e continuando uma vivência da infância fragilizada pelos afectos que lhe faltam. O sapo cururu, de nome Adão, e Maurice Chevalier, o artista de cinema que nessa época o fascina, compensam no seu coração a morte do passarinho que aí vivia, quando ele tinha 5 anos, e a morte do Portuga.

Ao longo desta narrativa, Zezé vai tornar-se adulto e perder algumas ilusões de infância, como quando é apresentado ao actor real, Maurice Chevalier: “Tentei demorar a minha mão na sua aparvalhadamente. Olhei bem dentro dos seus olhos [...]. Mas ele soltou a minha mão sorrindo como sorria para qualquer pessoa. Aquele homem nem sabia que tinha sido meu ‘pai’” (Vasconcelos, 1993: 264). Mas serão sempre os afectos, imaginados ou reais (como o de Fayolle, o Irmão Feliciano, que no Colégio sempre compreendeu a sua sensibilidade) que lhe darão força para continuar a viagem, ultrapassando todas as desilusões.

III.

Também a protagonista de *Maria-Tonta como eu*, de Maria Rosa Colaço, menina de 6 ou 7 anos, inclui na sua educação uma dimensão diferente da que aprende na escola: a pobreza da mãe que a leva a nunca gastar os tostões que esta lhe dá na altura da feira. Mas também, neste contexto, a escola é um espaço fulcral de aprendizagem nas duas vertentes, saber académico e saber social e afectivo: “A minha professora, aquela que me

ensinou tudo o que de mais importante aprendi na vida, espera-me sentada à secretária” (Colaço, 1983: 11). Esta é uma professora que consegue enquadrar, por exemplo, a presença do Tomba Lombos, o cão da aluna, na sala de aula, esbatendo assim nuances da separação entre a esfera pública e a esfera privada. Em certos momentos é necessário que a criança aprenda a distingui-las mas é também importante que o adulto perceba quando pode ser uma mais-valia esbater as fronteiras.

Nesta família de *Maria-Tonta como eu*, o carinho sobrepõe-se à raiva e à angústia, ao contrário do que acontece em *O Meu Pé de Laranja Lima*, talvez porque a família numerosa de Zezé agrava a dificuldade de gerir as relações sociais e económicas.

Assim como Zezé, quando morre o seu amigo Portugal no acidente, também Maria perde definitivamente o direito à infância quando a vida é ameaçada pela morte: a mãe, doente, tem de partir para Lisboa, para uma operação da qual não sabe se há regresso. Maria fica com a chave da porta de casa:

A chave é maior do que a minha mão e nunca reparei que pesava tanto. Também é a primeira vez que descubro que uma chave tem assim tanta importância. [...] Vou ao meu quarto e olho-me ao espelho da cómoda. Tenho a impressão que passaram muitos, muitos anos desde que fui criança. (*Idem*: 79-80/82).

E até a sua boneca preferida, a que chama “Maria-Tonta”, feita de trapos e do carinho da mãe, lhe parece desengaçada e velha.

IV.

Neil Postman, no seu livro *O Desaparecimento da infância* (*The disappearance of childhood*, 1982, *apud* Mélo et ali, 2009) coloca-nos perante uma questão complexa: a sociedade contemporânea sobrevaloriza a infância ou, pelo contrário, tenta eliminá-la, sob a capa do excesso de visibilidade?

Se na Idade Média a criança não existia enquanto conceito social e psicológico, participando em tudo o que os adultos viviam, do trabalho ao lazer (por isso não era necessária uma literatura específica para crianças...), do séc. XVI ao séc. XIX foi-se afirmando a diferença entre crianças e adultos: pela educação letrada (era preciso aprender a ler e a desenvolver outros conhecimentos), pela forma de vestir, pela exclusão das crianças dos espaços e eventos dos adultos e, gradualmente, pela criação de outros espaços e ocupações para elas. Assim, o segredo é algo que ganhou relevo nestes séculos, dado que a criança não tem acesso ao mesmo que o adulto, e assim surge a valorização da “descoberta”, da “aprendizagem”, da “escola”, consequentemente, como um dos espaços fulcrais de aprendizagem.

As crianças de Maria Rosa Colaço e de José Mauro de Vasconcelos fazem uma aprendizagem da vida simultaneamente fascinante e dolorosa.

Elas não são ainda fruto dessa “adultização” das crianças que Neil Postman acusa a sociedade contemporânea de desenvolver, sobretudo através da televisão. Consideram Cristiane Mélo e outros (2009), baseados em Postman, que:

As crianças praticamente desapareceram da mídia e, quando são mostradas, são representadas como adultos em miniatura, à maneira das pinturas dos séculos XIII e XIV. [...] É visível a “adultização” das crianças nos anúncios e no meio de comunicação social, uma vez que elas são apresentadas ao público como se fossem adultos experts e atraentes. (Melo, 2009: 315)

Nos textos literários que agora analisamos é de uma forma diferente que as crianças se tornam “adultas”: isso acontece não através do supérfluo que os meios de comunicação actuais sobrevalorizam, mas através de duras experiências de vida. Por isso, na noite de Natal em que não há prendas e a comida é pouca na casa de Zezé, quando Godóia diz “Está na hora de criança ir para a cama”, “Ela sabia que naquele momento não havia criança mais ali. Todos eram grandes, grandes e tristes, ceando a mesma tristeza aos pedaços” (Vasconcelos, 1995: 50).

A questão da “adultização” ganha maior significado ainda na actualidade, porque o aumento da visibilidade da criança na sociedade e a imagem de infância que se transmite é, na nossa perspectiva, cada vez mais contraditória. O adulto organiza a sua vida em função da criança, mas a esta são proporcionadas experiências cada vez mais afastadas de um conceito de infância baseado na ingenuidade e em vivências próprias: brinquedos, jogos, vestuário, actividades competitivas estão cada vez mais próximas do mundo do adulto, como já há mais de duas décadas Neil Postman constatava.

É necessário que a literatura para crianças preserve algo que os contos tradicionais ensinam e que os textos de José Mauro de Vasconcelos e de Maria Rosa Colaço também incluem: que o sucesso nem sempre é fácil, que tem de se aprender a lidar com a frustração, que a felicidade tem de ser construída. Essa é uma mensagem que os media da actualidade, de uma forma geral, desestruturam, subvertem, o que reforça a importância de a literatura não se apresentar como mais um produto de consumo fácil.

V.

Tomamos como referência as nove recomendações gerais do *Inter Guide* (Aguado, s/d: 56) para reflectirmos sobre as potencialidades que os textos para crianças destes autores têm para o planeamento e adaptação do Currículo na perspectiva da *Homogeneidade vs Diversidade* nas escolas:

1. Mostrar a diversidade social do ambiente.
2. Mostrar pessoas de diferentes ambientes, meios e estilos de vida como sendo capazes de tomarem decisões acerca das suas próprias vidas.
3. Incluir hábitos e atitudes diferentes, partindo da perspectiva do relativismo cultural.
4. Mostrar modelos de tradições e perspectivas diferentes cujas visões são apresentadas e valorizadas positivamente.
5. Promover uma imagem positiva de qualquer grupo e evitar apresentar qualquer deles como mais importante ou melhor do que os outros.
6. Evitar estereotipar grupos ou pessoas de diferentes grupos.
7. Tratar os papéis de género (masculino/ feminino) igualmente, evitando julgá-los de acordo com o nosso conjunto de valores disponível.
8. Fazer a apreciação das línguas dos diferentes grupos igualmente, apresentando-as como recursos válidos para a comunicação.
9. Apresentar as histórias do passado como uma memória partilhada.

As duas obras que destacámos, de cada autor, mostram a diversidade social do ambiente ao apresentarem famílias de diferentes níveis sociais; *Maria-tonta como eu* inclui hábitos e atitudes diferentes, partindo da perspectiva do relativismo cultural; esta obra, assim como *O meu Pé de Laranja Lima*, promove uma imagem positiva de qualquer grupo e evita apresentar qualquer deles como mais importante ou melhor do que os outros. Nestes casos concretos, em relação aos ciganos e aos índios: Maria acolhe no quintal de

sua casa os ciganos; Zezé afirma orgulhosamente que o seu apelido é “Pinagé”, informação que a irmã ocultara quando o inscreve na escola: “Mamãe é filha de índios. Fiquei todo orgulhoso porque eu devia ser o único que tinha nome de índio naquela escola” (Vasconcelos, 1995: 71). Mas Godóia, a irmã de 15 anos, cujo comportamento e responsabilidades familiares nos fazem pensar que é uma adulta, sabe que nem sempre essa é uma situação encarada dessa forma, por isso omitiu e por isso fica corada quando o menino esclarece. Aliás, não se escamoteia o nível profundo até onde pode ir a discriminação étnica mesmo no seio da família, porque quando os pais ou os irmãos batem a Zezé, a única que o defende é a irmã Godóia, “a única russa como eu”.

Em *Maria-Tonta como eu*, apesar da experiência de vida da protagonista ser circunscrita à aldeia, surgem grupos sociais diversos. A presença na aldeia de um grupo minoritário como os ciganos coloca-nos perante uma criança que encara em pé de igualdade grupos minoritários e grupos dominantes: ela aceita pessoas de diferentes ambientes, meios e estilos de vida que tomam decisões acerca das suas próprias vidas, que têm hábitos e atitudes diferentes, que mostram modelos de tradições e perspectivas diferentes cujas visões são apresentadas e valorizadas positivamente. Ou seja, esta obra promove cinco (itens 2 a 6) das orientações apresentadas para uma educação intercultural.

A questão do evitar o estereótipo (referida no item 6) é mais complexa, podemos considerar que se corre esse risco nesta história, em relação à etnia cigana. Maria acolhe um grupo de onze ciganos no quintal e ouve as queixas de quem só recebe pão seco e duro por onde anda e combina um almoço com eles:

Quando a Mãe chegou da casa da minha tia, eu e os onze ciganos comíamos açorda com azeitonas e contentamento. Era a grande família por mim desejada. [...] Respirava-se naquela hora um ar tão fraterno e simples que a minha Mãe olhou em volta, viu flores pisadas, o chão que ela mantinha sempre impecável todo sujo e apenas disse: – Há melancias lá dentro. Vou buscá-las. (1983: 35)

O grupo de ciganos canta e dança, incluindo a menina, mas eles não integraram a mãe dela: “Era como se ela nem existisse e o mundo fosse só meu e deles, num tempo absolutamente certo, com espaço e abundância. E fraternidade.” (*Idem*: 36). Ou seja, um mundo utópico, como se afinal esta situação não pudesse ser mais do que uma situação isolada, única.

Esta é uma experiência que apresenta o grupo minoritário nas suas características positivas intrínsecas, mas não numa relação social e afectivamente positiva em relação ao grupo dominante. Neste tipo de situações, numa leitura acompanhada pelo adulto, é fundamental o papel do educador como promotor do questionamento e do desenvolvimento da capacidade de leitura crítica por parte da criança.

A primeira das recomendações do *Inter-Guide* (Aguado, s/d) podemos projectá-la, ainda que de forma bastante circunscrita, no episódio em que a menina volta à feira (1983: 46-47) e tem uma nova visão do espaço colectivo – o que provocara, num primeiro momento, a alegria desprendida das coisas materiais, transforma-se numa realidade de pobreza, miséria e desconforto ao tomar consciência da sua situação social desprivilegiada. Numa intertextualidade que comunga da mesma imagem de infâncias desabrigadas que só a Natureza pode acolher e amenizar, porque não faz julgamentos e ajuda a tranquilizar, Maria esconde-se debaixo da nespereira do quintal para chorar, assim como Zezé se refugia junto do pé da laranjeira.

A figura feminina da mãe lutadora (*vd.* recomendação 7) é valorizada ao ponto de ser sublimada: “Mas apesar de a vida não lhe ter sido fácil, não há força no mundo que

derrube a minha mãe” (*Idem*: 20-21). Esta não deixa de ser uma situação ambígua na promoção não estereotipada do papel social e familiar do ser humano em função do gênero: as mãos da mãe resolvem todos os problemas, mas a família não ultrapassa nunca o trauma emocional e as consequências económicas resultantes da morte do elemento masculino.

No entanto, as mulheres que trabalham são a imagem da força feminina seja em que dificuldade for; os seus passos ouvem-se, de manhã, “seguros e unidos” (*Idem*: 19) e elas cantam e acordam o dia (*Ibidem*):

Estas mulheres que semeiam flores, caíam as paredes, colhem grãos, lavam roupa, *bordam pastas para os filhos guardarem o milagre dos livros que elas nunca folhearam*, carregam cântaros de água, lenha, cozinham, cosêm, remendam, usam a faca, a foice, a agulha, a serenidade, *a resignação nem sempre*. Parece que transportam o mundo! E ao ouvi-las cantar, sentimo-nos seguros [...]. (*ibidem*) (destaques nossos).

Alargando esta análise a outros textos destes autores, refira-se, de Maria Rosa Colaço, *O Espanta-Pardais* (1980), onde o desejo do Espanta-Pardais de caminhar um dia na Estrada-Larga é a metáfora para o desejo de uma vida não confinada apenas a uma visão do mundo unilateral. Quando ele pergunta à menina que conhece se ninguém repara nas crianças tristes e nas pessoas sem casa, ela responde: “– Muita gente repara, Espanta-Pardais. Há homens que lutam, escrevem, gritam nas paredes e morrem nas prisões para que essas pessoas tristes de hoje sejam felizes amanhã.” (Colaço, 1980: 10). Ele vai ser ajudado por uma menina e um pássaro que lhe fazem outra perna a partir de um galho de figueira, o que lhe permite percorrer muitas estradas, até que um dia, muito tempo depois, do seu corpo abandonado no caminho nasce uma figueira nova.

Há simultaneamente uma visão pagã e transformacionista da Natureza e do Mundo, porque se conclui que “Nunca morremos. E todos os dias somos outra coisa diferente porque todos os dias sonhamos.” (*Idem*: 29). Por isso o protagonista de *Gaiota* (1989), um jovem adolescente, agora com vivência citadina e não rural (vive em Lisboa), cuja consciência de desequilíbrio social lhe permite estar atento à diversidade de ambientes em que as pessoas se movimentam (item 1 do *Inter-Guide*), considera que “as coisas, todas as coisas, têm lados e mais lados que um cubo mágico. E por mais que se faça, nunca acertamos os lados todos...” (Colaço, 1989: 28). Esta consciência desenvolve-lhe precocemente a revolta. Num contexto familiar de pobreza, é também, simbolicamente, na Noite de Natal (como acontece com Zezé), que a sua revolta atinge o auge: vendo a irmã pequena a brincar apenas com uma lata, propõe-lhe comprar uma boneca com o pouco dinheiro que conseguiu poupar:

Ana parou de brincar. Olhou muito séria para mim. Pensou, pensou... [...]. – Não quero! A boneca parte-se e não fica nada. A lata é melhor. E continuou a encher a lata de lama. A molhar-se na lama. A despejar a lata. Não sei explicar muito bem o resto desta confusão. Sei que em vez do abraço que lhe queria dar, desatei aos pontapés à lata [...]. (*Idem*: 45-46)

De J. Mauro de Vasconcelos destacamos *O Veleiro de Cristal* (1993a) onde a infância é roubada não por motivos socioeconómicos mas sim por marcas de diferença física e cognitiva do protagonista, Eduardo, um menino de doze anos. Mas o direito à infância é, de certa forma, reconquistado através do amor e da imaginação. Ele é apenas verdadeiramente amado por uma tia, a única que tem a capacidade de compreender a inteligência e sensibilidade da criança para além da imagem física que os olhos dos outros vêem.

A sua imaginação dá vida à estátua de um tigre em bronze, Gakusha, que se transforma em tigre de carne osso à noite e com o qual faz viagens fantásticas e aprende a conversar com outros amigos inesperados: Dona Maria Jurandir, a coruja; Bolitrô, o sapo; Dona Janirana, a cobra. Trata-se de mais uma narrativa onde só os elementos da Natureza revelam sensibilidade para aceitar a diferença e não fazer juízos de valor – o que se enquadra na orientação n.º 6 do *Inter-Guide* para a educação intercultural.

Falta-nos ainda destacar um aspecto relevante para o n.º 8 das recomendações do *Inter-Guide* (“Fazer a apreciação das línguas dos diferentes grupos igualmente, apresentando-as como recursos válidos para a comunicação”). Neste último livro referido, é sobretudo para o leitor europeu que a linguagem ganha contornos de novidade, sobretudo ao nível do vocabulário, que reflecte uma realidade diferente do espaço lusófono do Brasil: a coruja conta sua vida a Edu e diz que a mamãe fizera “um ninho confortável no topo de uma frondosa **mirindiba**” (Vasconcelos, 1993a: 75). Também a criança brasileira, com vivências citadinas, desconhece o vocábulo, e a linguagem é outra fonte de encanto: “Edu extasiado interrompeu: – Como é mesmo o nome? – Mirindiba. Uma árvore portentosa da selva” (*Ibidem*: 75). Ora, um **jaburu** vai dar parabéns à mãe coruja, diz-lhe que “os seus bichinhos são feios de meter dó”, ao que ela responde que “Depois de emplumados ficarão dois lindíssimos **jacurutus**” – em relação a estes vocábulos o protagonista não questiona, mas para a criança leitora em Portugal há que explicar que **jaburu** é o nome de uma ave do pantanal de Mato Grosso, que com as asas abertas tem quase 3 metros de ponta a ponta, e jacurutu é a maior coruja do continente americano. Este “há que explicar” é apenas uma possibilidade pedagógica porque o encantamento da musicalidade das palavras, independentemente do seu sentido, não desapareceu com as novas tecnologias, e como nestes casos o sentido global do texto não perde eficácia, poderemos conservar o mistério do seu sentido desconhecido...

No entanto, há outro tipo de situações relativamente à linguagem que demarca as personagens não só pelo país, continente, etc., mas também pela origem étnica. Em *Rosinha, Minha Canoa* (Vasconcelos, 1962), há uma alternância contínua na forma de falar das personagens de acordo com a sua cultura e origem étnica, sem que uma seja sobrevalorizada em relação à outra. Entre o pescador Zé Orocó e o índio Andedura, por exemplo, temos diálogos interessantíssimos, onde a fala popular e regionalista do pescador e a fala étnica do índio são apresentadas em pé de igualdade, no seu valor comunicativo e social. Zé Orocó esteve afastado da cidade e o índio vai chamá-lo:

- Zé Orocó, tem lá um home. Diz que é dotô. Quando dá fé mesmo, porque ele tem uma mala cheia de ropa e outra cheia de remédio.
- E que é que ele quer comigo?
- Sei não. [...]
- Como é o homem?
- Grandão, meio *laranjo* no cabelo. Forte, sempre mudando a camisa pur causa do calo. [...] Peitão meio gordo, assim que nem ocê, cheio, cheio de *sucusiri*. [...] Eu pensei que ele fosse irmão daquele padre Gregoro, que pangalô aqui no Araguaia já vai pra uns cinco ano... (*Idem*: 12-13).

O pescador convida-o:

- Andedura, tu come mais eu, hoje?
- Vô intê posá aqui. Ansim nós conversa munto.
- É mesmo. Faz tempão que a gente não se fala...
- Teu afilhado Canari Sariuá tá ficano um homão.

Andedura sorriu pensando no filho já rapaz. Sentiu até, durante um minuto, saudades de casa. (*Idem*: 13).

Ora, este registo, não escamoteado nem desvalorizador da linguagem de cada membro de uma sociedade multicultural, como a da zona de Araguaia,² no Brasil, é um forte incentivo ao respeito pela diferença, implicando as marcas específicas da língua, que é, muitas vezes, fonte de conflitos, pela identidade cultural e étnica que lhe é intrínseca.

Nos livros que seleccionámos de José Mauro de Vasconcelos e de Maria Rosa Colaço, não encontramos situações significativas ao nível da orientação n.º 9 (“Apresentar as histórias do passado como uma memória partilhada”) porque, pensamos nós, as obras destes autores pretendem sobretudo promover uma consciência social muito forte nos jovens leitores, apresentando contextos sociais específicos, ligados a realidades históricas da época em que escreveram, sobretudo as décadas de 60, 70 e 80 do séc. XX. Por isso terão optado por privilegiar outro tipo de abordagem. Mas também a nós nos interessava analisar as representações literárias da infância que estivessem próximas da sociedade contemporânea. Se as duas ou três décadas que nos afastam destas obras podem ser significativas em termos de diferentes vivências das crianças do séc. XXI, a verdade é que os dramas interiores que estes protagonistas vivem não desapareceram da nossa sociedade e todas as crianças procuram, ainda que em imaginários que se configuram em imagens diferentes, as mesmas respostas. E a literatura, cada vez mais, deve contribuir para lhes abrir horizontes não estereotipados.

VI.

Para complementar a nossa abordagem destes autores, apresentamos ainda alguns pequenos textos poéticos de Maria Rosa Colaço, que acompanham fotografias de Eduardo Gageiro, num livro publicado em 1979, Ano Internacional da Criança, *Estas crianças aqui*:



² Paraíso dos índios pré-colombianos, conquistado pelos bandeirantes desde o século XVII, costumava ser chamado de “o mais lindo rio brasileiro”, por suas praias, suas matas em volta, suas ilhas e toda sua vida aquática, sua fauna e flora, em seu leito calmo e seu vale extenso, ao longo de milhares de quilômetros, do coração do Brasil, até a junção com o Tocantins, formando a Mesopotâmia sul-americana onde floresceu a civilização do Planalto Central. In: <http://www.eco.tur.br>, acedido em 11 -9-2011.

Olhando esta imagem e lendo o poema que a acompanha, compreendemos que, apesar de toda a amargura ou sofrimento, se pode aprender a cidadania (para a qual a educação escolar, *com sentido para a vida*, é uma forte âncora).

*Desenhei uma casa e uma árvore.
Na árvore há frutos. Na casa, flores.
Ao fundo, corre um rio e no rio há um barco
onde um homem apanha peixe.
Agora só falta o sol.*

*Cá em baixo, no canto da folha,
Do lado do coração,
Vou escrever uma frase:
Bom dia, irmãos da Terra inteira!*

A sociedade precisa, inevitavelmente, de acreditar na infância e de não permitir que o desaparecimento do “segredo”, ou seja daquilo que ela tem o direito de ir descobrindo no momento certo do seu desenvolvimento psicológico e afetivo e não quando a tecnologia ou os media lho impõem, lhe retire a capacidade de acreditar em laranjeiras que falam ou em canários que renascem depois de enterrados, como as flores depois de semeadas.



“Dentro destes olhos espero a madrugada” – Esta é a voz do adulto, de novo e sempre. Não nos iludamos com aquilo que julgamos ser a infância que tentamos reproduzir no que escrevemos para crianças... Mas sendo os pais, os professores, os políticos, os escritores que definem o caminho da Escola, do Ensino, da Educação em Sociedade, é imprescindível que consigam preservar a infância de forma a que esta madrugada sempre renasça.

Têm de ser as práticas educativas a aproximar as crianças das situações problemáticas ou corremos o risco de deixar essas situações problemáticas no papel, de as abordar de forma romantizada ou exótica e pouco ou nada transformar através da leitura, seja ela realizada em contexto escolar ou em contextos não formais. Estas práticas necessitam de uma modificação constante em função da sua aplicação em contextos culturais e históricos

únicos (Schwart, 1995, *apud* Morgado e Pires, 2010: 70). Só assim se pode promover a educação intercultural de forma transformativa e interventiva (o que inclui alteração de relações de poder, participação, etc.) e não apenas de forma episódica ou aditiva, como defende Banks (1994).

Os textos que analisámos (que têm sido esquecidos pelo mercado editorial e pelas concepções de uma literatura para crianças próxima das experiências de vida actuais, menos marcadas historicamente) merecem ser colocados ao alcance do jovem leitor do séc. XXI. Pela sua qualidade literária, pela forma como apresentam a infância (terna e ingénua mas com capacidade crítica em desenvolvimento) e pela transmissão de valores que se enquadram numa das maiores preocupações da sociedade ocidental da contemporaneidade – a educação intercultural.

Que lugar, então, para a utopia da infância na literatura actual dirigida a este tipo de leitores?

Retomamos, como possibilidade de resposta, um poema de Maria Rosa Colaço acompanhado de uma fotografia de Eduardo Gageiro:



Fotografias de Eduardo Gageiro

(in: Colaço, Maria Rosa (1979), *Estas crianças aqui*, Lisboa, Terra Livre, s.p.)

*Vão assim, atados e simples, caminhando na manhã clara.
Ignoram os atalhos, a rosa-dos-ventos, as duas raízes,
os incêndios súbitos.
Descobriram sozinhos a força da unidade fraterna
que congrega e desafia.
Desvendam, sem medo, os secretos itinerários,
à procura de um ar mais puro,
de um horizonte mais longo.
Vão assim seguros, e de mãos dadas.
Avançam para o Futuro.
Nada, ninguém, os poderá deter.
São irreverentes.
São invencíveis.*

A carência de bens materiais ou até de afecto não impede que os protagonistas de José Mauro de Vasconcelos e de Maria Rosa Colaço encontrem um espaço para a utopia, porque, como escreve esta última, “Eles podem ser o / Ódio. / Ensinemo-os a ser o / Amor”. (s/p)

A literatura para crianças não é uma ilha nas representações culturais de cada sociedade. Será, quando muito, um icebergue, por isso ela merece cada vez mais uma atenção e um espaço fulcrais na educação da criança (e não só nos contextos de aprendizagem formal). Ela pode reproduzir a “adultização” referida, no seu pior sentido, capaz de destruir as utopias de infância necessárias ao equilíbrio da sociedade; mas pode também recriá-las e ser um artefacto compensatório, uma forma de criar vinculações que contribuam para que a criança ouvinte e/ou leitora cresça mais adaptada à vida social e mais competente para ajudar os outros (Cassidy, 1988).

Bibliografia

- Aguado, Teresa et al. (2002, s/d), *Inter-Guide – A practical guide to implement intercultural education at schools*, Projecto Comenius 2.1. INTER Project, n.º 106223 –CP-1-2002 – 1 – COMENIUS – C21.
- Anjos, Juliane Olívia (2011), *Sentidos da infância e da educação: entre o cuidado com a vida e o cuidado com o mundo*. S. Paulo, Universidade de S. Paulo, s/d. In: <https://sistemas.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoVisualizarResumo?numeroInscricaoTrabalho=4420&numeroEdicao=17>. Acedido 30/8/2011.
- Banks, James (1994), *An Introduction to multicultural Education*. Boston, Allyn & Bacon.
- Bettelheim, Bruno (1985), *Psicanálise dos contos de fadas*, Amadora, Bertrand, (ed. orig. 1975).
- Cassidy, Jude (1988), “Child-mother attachment and the self in the six-year-olds” in: *Child development*, 59, 121-134.
- Colaço, Maria Rosa (1989), *Gaivota*, Lisboa, Caminho.
- _____. (1983), *Maria-Tonta como eu*, Lisboa, Distri-EDITORIA.
- _____. (1980, 1961), *O Espanta-Pardais*, Lisboa, Edições Nave.
- _____. / Gageiro, Eduardo, (1979), *Estas crianças aqui*, Lisboa, Terra Livre.
- Mélo, Christian S. / Ivashita, Simone B. / Rodrigues, Elaine (2009), “O Desaparecimento da Infância” – Resenha do livro de Neil Postman (1999), Rio de Janeiro, Grafhia Editorial (1.ª ed. americana 1982). Revista HISTEDBR On-Line. Campinas, n.35, 311-316, Set. 2009.
- Morgado, Margarida / Pires, Maria da Natividade (2010), *Educação Intercultural e Literatura Infantil. Vivemos num mundo sem esconderijos*, Lisboa, Colibri.
- Pires, Maria da Natividade / Agostinho, Clotilde (2002), “Infâncias vividas – Cidadãos em construção: papel da Literatura para Crianças e Jovens no desenvolvimento da cidadania”, in *VII Encontro Internacional da Sociedade Internacional para Estudos da Criança (SIEC) – “Criança, Vida Activa e Cidadania*”, Espinho, 28 a 31 de Outubro, 2002.
- Postman, Neil (2002), *O Fim da Educação. Redefinindo o valor da escola*, Lisboa, Relógio d’Água (ed. orig. 1995).
- Vasconcelos, José Mauro de (1995, 1968), *O Meu Pé de Laranja Lima*, São Paulo, Dinalivro/ Melhoramentos.
- _____. (1993, 1974), *Vamos aquecer o sol*, São Paulo, Dinalivro/ Melhoramentos.
- _____. (1993a, 1973), *O Veleiro de Cristal*, São Paulo, Dinalivro/ Melhoramentos,
- _____. (s/ d, 1962), *Rosinha, Minha Canoa*, Lisboa-Porto-Luanda, Centro do Livro Brasileiro.

Os “dias do fim” de uma infância angolana em *Bom dia camaradas*, de Ondjaki

ANA RIBEIRO

... los niños son las flores de la Humanidad!
Ondjaki, *Bom dia camaradas*

Eu em Angola

De acordo com uma entrevista disponibilizada por um site brasileiro,¹ o primeiro romance publicado por Ondjaki, *Bom dia camaradas* (2003), resultou de um convite feito por um editor angolano interessado na perspectiva do escritor sobre a independência de Angola. Se esta solicitação é bem reveladora da importância deste acontecimento histórico, da dupla função da literatura como agente e espelho dessa importância e da aposta num jovem autor que tinha acabado de se estreiar,² a maneira como este responde ao desafio que lhe foi lançado não está também isenta de implicações, relevantes sobretudo para o assunto que nos ocupa:

Eu nasci em 1977, dois anos depois da independência, e eu pensei que a minha visão sobre todo esse processo histórico era a da minha própria infância. Organizei algumas memórias, preparei alguns capítulos e comecei a escrever. Claro que tive que ficcionalizar a minha vida, e a dos outros também. Mas um livro é sempre isso.

Num cruzamento entre história individual e história nacional, o autor decide associar a sua vivência infantil a um acontecimento determinante na construção da, também ela, jovem nação.

Numa outra entrevista disponível *on-line*,³ Ondjaki assinala o caráter ancilar de que se reveste a reconstituição epocal, afirmando: “É um livro sobre a infância. Só que a nossa infância em Luanda tinha muito de político e histórico, então é preciso se referir a esses aspetos”. A chegada da tia Dada, o passeio com ela por Luanda, a participação num programa de rádio e numa celebração do 1.º de maio, a preparação para a visita-surpresa do camarada inspetor permitem focar múltiplas vertentes da vida angolana de então. O próprio título da obra, *Bom dia camaradas* (BDC, daqui em diante), pelas implicações ideológicas de “camaradas”, remete para o substrato histórico desta infância vivida na época da implantação de um regime de inspiração marxista pelo MPLA. No interior do romance, é o professor Ángel que assinala as interferências do processo histórico no devir individual: “*Las tentativas de acordo de paz, la llamada presión internacional, todo eso no pasa solamente en el telediario, va a pasar de verdad en su país, en sus vidas, en sus amistades...*” (109).

¹ http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12046.

² Foi em 2000 que Ondjaki publicou o seu primeiro livro, *Actu sanguíneo*, obra de poesia que lhe valeu uma menção honrosa no Prémio António Jacinto. A edição original do romance em estudo data do ano seguinte.

³ Referimo-nos ao site <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>.

Crianças na ficção angolana

Ao colocar no centro das atenções a infância, em detrimento dos grandes heróis nacionais ou dos momentos-chave da conquista da independência, Ondjaki dá visibilidade a um estrato da população angolana sem intervenção direta no rumo da História nacional, ao mesmo tempo que, implicitamente, assinala a influência desse acontecimento não só na vida dos mais novos,⁴ como, indiretamente, no futuro da nova nação, da qual eles seriam os chamados “pioneiros”. Aliás, não será por acaso que o romance começa precisamente com uma conversa entre o protagonista infantil e António, o empregado já de certa idade, sobre este facto histórico:

Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre? [...]

– Menino, no tempo do branco isto não era assim...

Depois, sorria. Eu mesmo queria entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos e tudo o mais. (13)⁵

A curiosidade e a incompreensão do pequeno põem em destaque as conquistas desse momento fundacional ao contrastar um presente euforicamente apresentado como um tempo de liberdade, de justiça e de humanidade com um passado de crueldade. É este o pano de fundo em que se desenrola a infância do protagonista, apresentada pelo seu próprio olhar, como este excerto evidencia. Valendo-se da sua vivência particular, o autor ficcional, através do menino Ndalú que foi, uma visão infantil da época, entregando ao protagonista a condução desta viagem pelo passado pessoal e coletivo. Ao escolher esta via, o autor, como diz Suzana Pilar Lopes Cardoso Gutierrez, “faz a história do seu país ser contada de um lugar não marcado e, de certa forma, não ideologizado ou partidarizado, pois emana da singeleza e inocência de uma criança”.⁶ No entanto, uma vez que “o olhar sobre a infância [é] um olhar do presente sobre o passado”,⁷ o protagonista acaba por ser a reconstrução do “eu” que existiu pelo “eu” em que este se tornou e que escreve sem deixar de ser adulto e ter a visão própria desta idade. A camuflagem do olhar adulto sob a ingenuidade infantil funciona como um piscar de olhos que apela à cooperação do leitor. Por outro lado, esta opção, que radica numa certa conceção de infância, influencia ainda o discurso, que, sem prejuízo da poeticidade que exhibe em certas passagens, se caracteriza pela sua natureza descontrainda e oralizante.

Como o autor diz a respeito de *Os da minha rua*, este tipo de linguagem é ele mesmo característico de uma época, favorecendo, por conseguinte, o enraizamento temporal da ficção:

Ao viajar para essa época, eu sou transportado a esse tempo e surge uma linguagem, uma linguagem de ternura, de melancolia, de uma boa nostalgia, e essa

⁴ Numa entrevista colocada em <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/365-hei-de-escrever-enquanto-fizer-sentido.htm/>, Ondjaki, embora recuse a designação de “fruto da independência”, inclui a independência entre os fatores históricos que influenciaram o seu devir pessoal.

⁵ Todas as referências são feitas a partir de Ondjaki, *Bom dia camaradas*, 2.^a ed., Lisboa, Caminho, 2007.

⁶ Gutierrez, Suzana Pilar Lopes Cardoso, “‘A infância é um antigamente que sempre volta’: representações da angolidade no romance *Bom dia camaradas*”, disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14589.pdf>.

⁷ Esta afirmação feita pelo autor encontra-se numa entrevista colocada em http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=871&Itemid=39.

linguagem dá-me ideias, ou seja, muitos desses contos de *Os da minha rua*, eles têm uma ambiência que é essa ambiência dos anos 80 e isso faz estilo.⁸

A forma de expressão adotada, bem como o olhar pretensamente cândido do narrador infantil, contribui para o tom divertido do texto, sobretudo na primeira parte. Se pensarmos que a ação do romance decorre no período pós-independência, com a guerra civil como pano de fundo, este tom pode parecer um tanto desfasado, mas também aqui se manifesta a angolanidade da obra, pois, como o autor reconhece, “É uma das coisas que persigo na cultura angolana, a força cultural positiva, o riso como opção primeira às dificuldades”.⁹

Uma vez que “infância é um antigamente que sempre volta”,¹⁰ é ela a protagonista em publicações posteriores do escritor, designadamente o já referido *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008).¹¹ Segundo o autor, “Trata-se de mundos semelhantes, os desses três livros, com espaços reais e literários que se complementam”.¹² Ondjaki junta-se assim a outros escritores seus compatriotas que retratam universos infantis angolanos. Para Tânia Macedo (2007: 357-373), o autor em estudo é o último descendente de uma linhagem que inclui Luandino, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha, Manuel Rui, Hendrik Vaal Neto, Roderick Nehone e Jacques Arlindo dos Santos. A figuração da infância nestes autores leva a investigadora brasileira a considerar que “talvez poucas personagens possam exemplificar as transformações pelas quais passou o país e a literatura de Angola nos últimos cinquenta anos como as infantis, na medida em que as várias denominações que elas recebem são o indicio dessas modificações, assim como a sua configuração, que indica novas formas de narrar” (*op. cit.*, p. 358). Estas representações da infância atestam “o pacto com o real extratextual, de forma que os fatos da realidade conformam na maior parte das vezes os textos” (*Idem*: 372).

BDC: um *Bildungsroman*

Mesmo sem pôr em causa a natureza ficcional das obras, a ancoragem na realidade extraliterária remete-nos para a questão genológica. Relativamente ao texto em análise, as referências ao “Dos Santos... amigo” (82), à presença cubana, a *slogans* como “A luta continua. A vitória é certa”, à guerra civil e ao acordo de paz, que viria a fracassar, dão uma coloração histórica à narrativa. No pólo oposto, o reconhecido lastro autobiográfico da obra direciona-nos no sentido de um texto de caráter intimista. Também não está de parte a classificação do texto como “roman d'enfance ou récit fictionnel”, designação que Jacques Lecarme propõe para textos centrados na infância em que a componente autobiográfica é menos preponderante do que no “récit d'enfance” (Lecarme, 1988: 23-24).¹³ Enquanto cada uma destas classificações recobre apenas elementos isolados da

⁸ www.guiadeleitura.com/2010/09/ondjaki-e-a-poesia-da-infancia.html.

⁹ “Ondjaki - novo livro + entrevista”, <http://ricardoriso.blogspot.com/2008/05/ondjaki-novo-livro-entrevista.html>.

¹⁰ Assim começa o texto do autor que ocupa a contracapa da edição utilizada.

¹¹ Este último romance é o objeto do nosso estudo “Infância no pós-independência angolano em *AvóDezanove e o segredo do soviético*”, publicado na revista *Diacritica*, n.º 24/3, em 2010.

¹² “Ondjaki - novo livro + entrevista”, <http://ricardoriso.blogspot.com/2008/05/ondjaki-novo-livro-entrevista.html>. A esta tríade com crianças juntam-se três outros livros para crianças, designadamente *Ynari, a menina das cinco tranças* (2004), *O leão e o coelho saltitão* (2008) e *O voo do golfinho* (2009).

¹³ Estas categorias não deixam de ser questionáveis, tanto devido ao facto de a autobiografia em estado puro ser pura ficção como à decorrente impossibilidade de estabelecer um grau de desvio aceitável ou uma “quantidade” de presença indispensável.

obra, parece-nos que a sua consideração como *Bildungsroman* faz mais justiça ao romance, permitindo dar melhor conta das suas múltiplas facetas, já que o chamado romance de aprendizagem ou de autoformação combina elementos dos géneros narrativos mencionados.¹⁴ Na literatura angolana, *Nós os do Makulusu*, de Luandino Vieira, *As aventuras de Ngunga* ou mesmo *Mayombe*, ambos de Pepetela, são outros romances que se podem enquadrar nesta categoria.

Em *BDC*, temos, pois, um protagonista de tenra idade inspirado nas vivências pessoais do autor, cujas experiências do dia a dia ajudam a configurar um ser. Tal como em *Os da minha rua*, a obra em estudo está organizada de forma a representar “uma ascensão de idade física e mental”,¹⁵ que dá ao romance a orientação teleológica típica do (sub)género referido. A divisão do texto em duas partes é bem significativa dessa evolução, principalmente se atendermos ao contraste entre a natureza otimista e positiva da primeira e o carácter mais sombrio da segunda.

Além disso, e fazendo jus ao substrato histórico da narrativa, como diz Bakhtine a respeito do que designa como romance de aprendizagem realista, “L'évolution de l'homme y est indissoluble de l'évolution historique. La formation de l'homme se fait dans le *temps historique* réel, nécessaire, avec son futur, avec sa profonde *chronotopie*” (Bakhtine, 1984 : 229). O crescimento individual processa-se assim numa realidade também ela em construção, mas nem por isso menos influente.

Infância e rotina

A este mundo em devir contrapõe-se a vida aparentemente rotineira do narrador-menino. Adotando uma sequencialização quase diarística, cada capítulo retrata um dia do protagonista desde o despertar: “Acordei cedo e muito bem-disposto [...]” (33) ou “Acordei novamente bem disposto [...]” (49). Esta insistência na boa disposição, que se propaga ao quarto capítulo – “Acordei outra vez bem disposto [...]” (77) –, não é certamente casual. Ela sugere uma ideia de felicidade, ajudando a traçar um retrato positivo do mundo em que o protagonista vive.

A toldar este cenário luminoso, o primeiro capítulo da segunda parte é o único de ambiente noturno, instalado logo desde a abertura: “Era de noite, estávamos a conversar na varanda, a tia Dada e eu” (97). O início dos capítulos seguintes repõe o cenário matinal. Numa espécie de diálogo com a primeira parte, volta a referência à boa disposição, mas agora para assinalar a falta desta: “Por acaso nessa manhã já não acordei bem-disposto [...]” (107). A quebra da rotina sugerida pela nota negativa é reforçada, no *incipit* do terceiro capítulo, pela alteração do pequeno-almoço habitual: “Não ia poder matabichar leite com café, como todos os dias de manhã, porque como ficava nervoso no primeiro dia de frequências, o leite com café provocava cólicas” (115). O ambiente solar da primeira parte fica definitivamente comprometido com a previsão de “uma manhã cinzenta” (127) nas linhas iniciais do último capítulo. O equilíbrio e a estabilidade sugeridos pelas repetições da primeira parte, pilares da felicidade do protagonista, entram em rutura, substituindo o entusiasmado panorama inicial por um cenário de abatimento, melancolia e indefinição.

¹⁴ Uma caracterização detalhada deste subgénero literário é feita na nossa dissertação de doutoramento, *Aprender com as mulheres: presenças do feminino no romance de aprendizagem português do século XX*.

¹⁵ <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1569941-EI6595,00.html>.

Os da minha casa

Independentemente da tonalidade de cada uma, tanto na primeira como na segunda parte, a vida do protagonista reparte-se entre a casa e a escola. A primeira é o espaço da família, reunida às refeições. O pequeno-almoço é, em geral, um momento particularmente agradável do quotidiano do protagonista:

Se, quando me acordavam, eu me lembrasse do prazer do matabicho assim de manhãzinha, eu acordava bem-disposto. Matabichar cedo em Luanda, cuia! Há assim um fresquinho quase frio que dá vontade de beber leite com café e ficar à espera do cheiro da manhã. Às vezes mesmo com os meus pais na mesa, nós fazíamos um silêncio. Se calhar estávamos mesmo a cheirar a manhã, não sei, não sei. (21)

Este é, poder-se-ia dizer, um pequeno-almoço luandense, pois o seu encanto é inseparável do local onde ocorre. De acordo com este trecho, são as pequenas coisas que cativam o narrador-protagonista, detentor de uma sensibilidade particular.

Ao almoço, porém, desaparecem o enlevo e o recolhimento matinais:

Assim já era hora do almoço. As minhas irmãs chegavam da escola, o meu pai também chegava. A casa ficava mais barulhenta, mais o barulho do rádio na sala para ouvir as notícias, mais o rádio do camarada Antônio ligado na cozinha, mais a minha irmã caçula que queria contar tudo o que se tinha passado na escola nessa manhã. Ela sabia que tinha que se despachar porque quando fosse uma hora em ponto ia ter que parar o relato para deixar os pais ouvirem as notícias. (25-26)

O interesse pelas notícias revela uma preocupação comum com a situação nacional, caracterizada por uma dececionante estabilidade:

Nós ficávamos um bocado aborrecidos com as notícias, porque era sempre a mesma coisa: primeiro eram as notícias da guerra, que não eram diferentes quase nunca, só se tivesse havido alguma batalha mais importante, ou a UNITA tivesse partido uns postes. (26)

Do ponto de vista do narrador infantil, os serviços informativos revelam-se mais interessantes pelas notícias do estrangeiro, particularmente da inimiga África do Sul. É através delas que, com o auxílio do pai, o pequeno descobre o camarada Nelson Mandela, a discriminação que afeta os negros naquele país e o caráter não representativo do governo em relação ao povo (26). O despertar da consciência política do pequeno é indissociável destes momentos.

A visita da tia Dada permite igualmente estender os horizontes do protagonista a outras realidades. O pequeno fica surpreendido pelos contrastes entre o seu país e Portugal, onde não há cartão de abastecimento (47) e o presidente da república pode andar a pé e sem guarda-costas (56). A tia Dada não tem menos surpresas, pois aquela Angola onde não pode tirar fotografias “por razões de segurança de Estado” (40), nem visitar uma praia porque é dos soviéticos (55), nem permanecer dentro do carro quando passa o camarada presidente (54) diverge bastante da colônia que ela conheceu. Este encontro é enriquecedor tanto para a tia como para o sobrinho. Por motivos diversos e com diferentes implicações, ambos passam a ver Angola de uma outra maneira.

Os da minha escola

Para além da família e da casa materna, a escola é também uma presença obrigatória na rotina diária do menino. Se é verdade que “in all novels older or modern, that can be denominated as *Bildungsromane* schools or schooling are either absent or peripherally irrelevant to the protagonist’s development” (Sammons, 1981: 231), neste caso concreto é de recordar que “Com a proclamação da República Popular de Angola, a educação foi assumida como fator preponderante para a revolução que se desejava realizar” (Ruivo, 2007: 295).¹⁶ Por isso a escola torna-se um local democrático por excelência, no qual convivem crianças de variadas proveniências sociais, com tudo o que isto implica de possibilidades de conhecimento de outras realidades para além da individual.

A afirmação “A caneta é a arma do pioneiro”, inscrita nos cadernos do ensino primário,¹⁷ reflete bem o valor conferido à educação naquela época. Ela integra uma intervenção da professora Sara, para quem estudar é uma missão e a escola um prolongamento de casa, numa curiosa contaminação entre o público e o privado:

Como dizia a professora Sara, *parece que vocês não sabem que a vossa missão é estudar, talvez daí aquela dica da caneta ser a arma do pioneiro. Ou então ela dizia não se esqueçam que a escola é a vossa segunda casa [...].* (28-29)

Neste aspeto, podemos dizer que a infância é encarada na perspetiva da edificação de um país, sendo a instrução um instrumento valioso para a construção do homem novo, o tal pioneiro de uma nova era, cuja atuação ultrapassa o nível meramente individual, como explica o professor Ángel: “*Sus opciones de formación, bien sean profesores, mecánicos, médicos, operarios, campesinos... también esa opción es una batalla, una elección que cambia el rumbo de vuestro país*” (110). A esta posição subjaz uma determinada visão da infância, apresentada pelo mesmo professor: “*los niños son las flores de la Humanidad!*” (111). Esta metáfora, evocativa da comum afirmação de que “As crianças são o melhor do mundo”, exprime o olhar utópico do professor Ángel, para quem as crianças garantem a esperança num futuro melhor.

Neste contexto, a escola torna-se uma espécie de quartel, pois, antecipando os entraves ao novo desígnio nacional, pretende-se mobilizar a energia, o empenho, a dedicação das crianças angolanas à causa escolar e nacional. De facto, para além do discurso da professora Sara, são vários os momentos em que o léxico militar ocorre em contexto escolar:

a camarada diretora mandou desmobilizarmos (84)
fizemos formação e cantámos o hino (43)
la educación es una batalla (110)

Os líderes de todo este processo são os professores cubanos. O facto de serem estrangeiros não impede um bom entendimento com os alunos, dando a sua presença lugar a uma experiência intercultural bem sucedida: “Nós gostávamos de todos os professores cubanos, também porque com eles as aulas começaram a ser diferentes.” (18)

Para além dos métodos de ensino, eles destacam-se pela sua vida simples, que ilustra os princípios que procuram passar aos alunos nas diversas intervenções doutrinárias por

¹⁶ Reportando-se ao período da guerra colonial, *As aventuras de Ngunga e Mayombe* insistem também nesta necessidade.

¹⁷ É Ondjaki quem o diz em conversacomricardopinto.blogspot.com/2010/07/ondjaki-analise-do-romance-bom-dia.html, 05/09/11.

que são responsáveis no romance. O relógio que o professor Ángel nunca teve (17), as calças coçadas do professor de Física (67), a avidez com que o casal Ángel e Maria comem compota de morango (43, 108), a modéstia da casa deles (122), a dedicação à causa angolana e a abnegação de quem vem “para um país que não é o deles” (74) ensinar e, sobretudo, lutar, manifestam as convicções de quem afirma:

El bien que se hace a otra persona, el bien que se hace al país, a la sociedad, está en sus corazones, nace allí [...]. Angola está dando los primeros pasos en otra dirección, pero puede ser una buena dirección, todo depende de los hombres, de sus corazones, de la firmeza con que luchan por sus ideales, de la simplicidad que pongan en sus acciones, del respeto que sientan por los compañeros ... [...] La simplicidad es un valor a retener! (110-111).

Os professores cubanos, ao não se limitarem aos conteúdos das matérias que lecionam, comportam-se como os mestres que, no chamado romance pedagógico ou romance de educação, seguem um programa educativo cuja validade se pretende demonstrar.

Porém, como é típico do *Bildungsroman*, não é enquanto espaço de transmissão de conhecimentos que a escola se destaca neste romance. Apesar da empatia entre os professores cubanos e os alunos, nem por isso estes são ávidos de saber: “Mas lá ao longe vi o Murtala chegar acompanhado do camarada professor Ángel e da mulher dele. Perdi as esperanças que fosse haver borla.” (41) O bom relacionamento entre eles também não se reflete no comportamento dos alunos, como podemos ver pelo episódio em que o Cláudio e o Célio se deitaram ao chão quando a professora María lhes disse “ustedes queden-se aia, ou aí ou quê!” (16). Na verdade, para os alunos, a escola é, antes de mais, um local de convívio atrapalhado pela chegada do professor: “Ficávamos ali a conversar fora da sala, sempre com esperança de que o professor não viesse.” (28)

Para o protagonista, em particular, estes momentos informais e inter pares propiciam a transmissão de estórias, indiciando o gosto dos pequenos em geral pela efabulação, e, no que diz respeito ao narrador, provavelmente, o germe de uma vocação literária:

Isso só me chateava porque em vez de ficarem a contar estórias, alguns colegas ficavam aquele tempo a dormir, enquanto os professores não chegavam. (41)

Enfim, a escola é um lugar onde se manifestam a irreverência, a criatividade e tendência para o sonho dos mais pequenos:

Os mais velhos não fazem indisciplina na sala de aulas, não apanham falta vermelha, não dizem disparates na sala de aulas com professores cubanos que não entendem esses disparates, os mais velhos não aumentam automaticamente as estórias que contam, os mais velhos não ficam assim um monte de tempo a falar de coisas que uma pessoa já fez ou gostava de fazer, os mais velhos não sabem o que é uma boa estiga! (93)

Estes aspetos valorizados do ponto de vista infantil não se coadunam bem com a responsabilidade, o espírito de entreajuda e a dedicação ao trabalho escolar que os camaradas professores pretendem criar nos alunos:

Os professores escolhiam dois monitores por disciplina, o que primeiro gostámos porque era assim uma espécie de segundo cargo (por causa do delegado de turma), mas depois não gostámos muito porque para ser monitor *había que ayudar a*

los compañeros menos capacitados [...] e tinha que se saber tudo sobre essa disciplina e não se podia tirar menos que 18. Mas o mais chato de tudo era que tinha mesmo de se fazer os trabalhos de casa porque era o monitor que controlava isso no início da aula. (18)

O momento alto do final de ano letivo representado em *BDC* é a história do Caixão Vazio, *gang* implacável que se dizia atacar as escolas luandenses e cuja intervenção no romance fornece um contraponto cómico ao discurso dos cubanos. Perante o suposto ataque, enquanto o camarada professor de Física ordena “– *De aquí no sale nadie! – [...] – Nos quedamos aquí hasta la muerte; vamos a combatir al enemigo hasta el fin; vamos a defender nuestra escuela!*” (69), a turma foge, desesperada, levando-o na enxurrada. A coragem não é o forte destas crianças assustadas, que, neste aspeto, estão bem longe não só do modelo cubano, como também de Ngangula, o herói-menino que “foi torturado, lhe deram bué de chapadas, bué de bicos, mas ele não disse onde era o acampamento dos guerrilheiros...” (100), segundo a versão oficial difundida pela escola. O didatismo subjacente à atuação dos professores cubanos parece comprometido, como é típico do *Bildungsroman*, onde o confronto com a realidade substitui a receita pedagógica na formação individual.

Neste episódio, as crianças acabam por ser vítimas da sua tendência para a efabulação, característica talvez comum aos angolanos em geral, já que, segundo o narrador, se é que podemos confiar nele, “[...] toda a gente que eu conheço aqui em Luanda aumenta estórias [...]” (79). Além disso, os limites entre ficção e realidade, em Luanda, parecem não ser muito nítidos, pois nesta cidade nada é impossível: “aqui em Luanda, não se pode duvidar das histórias, há muita coisa que pode acontecer e há muita coisa que, se não pode, arranja-se uma maneira de ela acontecer” (106).

São estas vivências que configuram o que o narrador designa como “os melhores tempos da nossa vida” (92), ou, noutra passagem, “uma só coisa que um dia destes ia mesmo acabar” (93). Em ambos os casos se evita a palavra “infância”, como se o narrador ainda não soubesse como designar esses anos dourados, em que vivia no paraíso.

Um fim que é um recomeço

A visita da tia Dada, a participação num programa da Rádio Angola e no desfile do 1.º de maio, a expectativa decorrente da anunciada visita inesperada do camarada Inspetor e da simultânea ameaça do Caixão Vazio conferem à primeira parte um tom ascendente que se desvanece na segunda parte, como se se tratasse do refluir de uma onda.

O regresso da tia Dada a Portugal e, sobretudo, o retorno dos professores cubanos ao seu país vêm abalar o mundo perfeito do narrador-protagonista. Estes são, de facto, momentos dolorosos para ele, uma vez que, como declara num discurso que se torna mais sério e introspetivo, “Isso de despedidas, eu não gosto nada” (107).

Além disso, esclarecida a empolgante estória do Caixão Vazio, tão vazio que nem existia, a realidade escolar perde o seu *élan* e surge-nos agora dominada pelos exames finais. Este período do ano letivo é igualmente penoso para o narrador-menino:

O fim dos anos letivos era sempre uma coisa muito chata para mim, porque ficava com saudades dos meus colegas, das nossas brincadeiras, até dos camaradas professores, até das palavras de ordem, até de cantar o hino, até de ir ao quadro, até da limpeza geral da escola, até de jogar estátua nos corredores, embora quando se levasse uma bem esquentada as costas ficassem a arder, ou jogar estica até sermos

apanhados pelo camarada subdiretor e levarmos todos duas reguadas em cada mão, tudo isso, era uma só coisa que um dia destes ia mesmo acabar. Nesses dias, quando me acontecia não conseguir evitar pensar nessas coisas, ficava muito triste [...]. (92-93)

Além disso, esta época do ano escolar também implica despedidas dos alunos que não voltam, contribuindo para a desagregação do mundo do protagonista, preocupado porque “essa turma está a acabar” (91).

A morte de António, súbita e inexplicada (e inexplicável), é talvez o golpe mais duro sofrido pelo protagonista nesta altura delicada. Esta perda substancial junta-se às outras para abalar definitivamente o mundo estável do protagonista e agudizar “o sentido do final”. Acrescente-se que, segundo Bosetti, o encontro com a morte, bem como com o sangue, corresponde à descoberta do mal e, simultaneamente, à perda da inocência. (Bosetti, 1987, 369) Compreende-se por isso que a morte, embora não vitime geralmente os protagonistas, marque presença no processo de crescimento de alguns *Bildungshelden*.

Apesar deste cenário, não é um narrador-protagonista amargurado que encontramos no fim do romance. O anúncio do final da guerra civil e do monopartidarismo, sublinhado por “uma carga d’água daquelas valentes” (134), idêntica à do final de *Yaka*, de Pepetela, atua como um “espanador de tristezas”, pois o protagonista, recordando que “a água faz ‘eclodir um novo ciclo’” (135), conjectura: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” Depois sorri. Sorri só” (135). Após uma sequência de perdas, o protagonista recupera o ânimo, contagiado pela bonança que, apesar da tempestade, se anuncia para a nação. Mais uma vez, as palavras de Bakhtine sobre o romance de aprendizagem realista não podiam vir mais a propósito: “L’homme se forme en même temps que le monde, il reflète en lui-même la formation historique du monde. L’homme ne se situe plus à l’intérieur d’une époque mais à la frontière de deux époques, au point de passage d’une époque à une autre époque. Ce passage s’effectue en lui et à travers lui” (Bakhtin, 1984, p. 230). O jovem, tal como o seu país, fica assim na fronteira de uma nova fase da sua vida. *BDC* exhibe o final aberto típico do *Bildungsroman*, pois sendo a autoformação um *work in progress*, não pode haver senão remates provisórios.

No final do romance, da contaminação do individual pelo coletivo desprende-se uma nota de otimismo com efeitos em ambos os domínios. Ver em *BDC* apenas uma representação de Angola após a independência deixa na sombra outra dimensão não menos importante da obra. É verdade que nela há História, mas com gente a crescer dentro.

Bibliografia

- Bakhtine, Mikhaïl (1984), “Le roman d’apprentissage dans l’histoire du réalisme” in: *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 211 e 261.
- Bosetti, Gilbert (1987), *Le mythe de l’enfance dans le roman italien contemporain*, Université des Langues et Lettres de Grenoble, ELLUG.
- Gutierrez, Suzana Pilar Lopes Cardoso (2011), “‘A infância é um antigamente que sempre volta’: representações da angolanidade no romance *Bom dia camaradas*”, disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14589.pdf>, consultado em 05/08/2011.
- Lecarme, Jacques (1988), “La légitimation du genre” in : Lejeune, Philippe (dir.) (1988), *Le récit d’enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle 12, Centre de Sémiotique Textuelle de l’Université Paris X, Nanterre, 21-39.

- Macedo, Tânia (2007), “Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola”, in: Chaves, Rita / Macedo, Tânia / Vecchia, Rejane (org.), *A kinda e a misanga. Encontros brasileiros com a literatura angolana*, S. Paulo, Cultura Acadêmica/Angola, Nzila, 357-373.
- Ondjaki (2007), *Bom dia camaradas*, Lisboa, Caminho.
- “Ondjaki - novo livro + entrevista”, disponível em <http://ricardoriso.blogspot.com/2008/05/ondjaki-novo-livro-entrevista.html>, consultado em 31/08/2011.
- Ribeiro, Ana (2010), “Infância no pós-independência angolano” em *Avó Dezanove e o segredo do soviético*, in: *Diacritica*, n.º 24/3, 265-277.
- ____ (2005), *Aprender com as mulheres: presenças do feminino no romance de aprendizagem portugueses do século XX* (Texto policopiado), Braga, Universidade do Minho.
- Ruivo, Marina (2007), “Pelos olhos do menino, a camaradagem e os sinais das mudanças na Angola do pós-independência”, in: Chaves, Rita / Macedo, Tânia / Vecchia, Rejane (org.), *A kinda e a misanga. Encontros brasileiros com a literatura angolana*, S. Paulo, Cultura Acadêmica/Angola, Nzila, 293-301.
- Sammons, Jeffrey L. (1981), “The mistery of the missing *Bildungsroman*, or: What happened to Wilhelm Meister’s legacy”, in: *Genre*, XIV, Summer 1981, 229-246.
- http://www.angoladigital.net/artecultura/index.php?option=com_content&task=view&id=871&Itemid=39, consultado em 26/08/2011.
- http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=12046, consultado em 05/08/2011.
- conversacomricardopinto.blogspot.com/2010/07/ondjaki-analise-do-romance-bom-dia.html, consultado em 05/09/11.
- <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14589.pdf>, consultado em 05/08/2011.
- <http://www.guiadeleitura.com/2010/09/ondjaki-e-a-poesia-da-infancia.html>, consultado em 31/08/2011.
- <http://ricardoriso.blogspot.com/2008/05/ondjaki-novo-livro-entrevista.html>, consultado em 05/08/2011.
- <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10079>, consultado em 05/08/2011.
- <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1569941-EI6595,00.html>.
- <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/365-hei-de-escrever-enquanto-fizer-sentido.htm/>, consultado em 25/08/2011.

Fábulas; Lessing, Portugal: XVIII, XIX, XXI

FERNANDO RIBEIRO

I.

Em 1821, Garrett (1799-1854) confessa estar a imitar “ (...) uma composição alemã do século passado (...)”, não se recordando porém do respectivo autor (Garrett, 1963 I: 1708).

Em 1853, “O Menino e a Cobra” surge em quinto lugar no seio da pequena colecção de nove poemas intitulada *Fábulas e Contos* inserta na 2.ª edição de *Folhas Caídas* (Monteiro, 1999: 141).

O autor alemão chama-se Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), criador da fábula imitada e intitulada *Der Knabe und die Schlange* – a terceira em trinta constantes do II Livro, centro de obra triptica publicada em 1759 pelo editor C.F.Voß em Berlim e intitulada *Fabeln. Drei Bücher. Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts*. [*Fábulas. Três Livros. Acrescidos de Tratados de Conteúdo Aparentado com esta Espécie Literária*]

Igualmente em 1853, a Imprensa de Francisco Xavier de Souza em Lisboa publica *Fábulas de G.E. Lessing, traduzidas do alemão pelo «Médico e Cirurgião pela Eschola de Lisboa Professor de Geographia, Chronologia e História no Lyceo Nacional da Mesma Cidade, etc.»* (Pereira, 1853: Frontispício) de nome João Félix Pereira (1822-1891).

Lessing, escolhido, porque “De todos os escritores de seu tempo nenhum fez tantos serviços á litteratura alleman.” (Pereira, 1853:11), para quem – assim na “biographia” introduzindo as traduções – “Shakespeare (...) tinha em sua [de Lessing] opinião o mérito dramático dos gregos.” (1853:14-15) e cujo estudo e discussão deste mérito fizeram “A Dramaturgia, Emilia Galloti, o Laocoon e Nathan pertence[r]em certamente ao número dos modelos que mais contribuíram para dar á lingua alleman a precisão, de que se julgava insusceptível.” (1853: 15), tornando Lessing “(...) para a sua epocha, como Luther para a sua o verdadeiro modelo clássico.” (*Idem, ibidem*)

Nesta “Biographia de Lessing” (Pereira, 1853:11-16) atesta-se o valor de criador de noventa fábulas em prosa traduzidas na íntegra e publicadas em edição bilingue.

Cerca de trinta anos mais tarde, 1880, a Typographia Ocidental do Porto publica a 1.ª edição (Pereira, 2007:187), vindo a segunda – a agora utilizada –, a ser publicada em Lisboa, 1883, pela Livraria Ferreira; revista e muito aumentada intitula-se “Fábulas escolhidas de entre as de Lessing traduzidas litteralmente em prosa e imitadas em verso por Henrique O’Neill” (1821-1889). Nesta obra, em “Breve Notícia Acerca de Lessing e das suas obras” reconhece-se o autor germânico como o “fundador do theatro allemão que exerceu uma poderosa influência sobre o gosto litterário dos seus contemporâneos” (O’Neill, 1883:XII), através de “(...) *Fábulas*, nas quaes, se não pôde competir em graça e ingenuidade com o bom do La Fontaine, fica-lhe incontestavelmente superior como philosopho e moralista.” (*Idem, ibidem*). Nesta edição, H. O’Neill seleccionou e traduziu 23, 21e 25 respectivamente do I, II e III Livros contendo trinta fábulas cada e constituindo parte de colecção de Lessing. O’Neill inova contudo, tal como Garrett, ao fazer acompanhar as referidas traduções em prosa de adaptações em verso na segunda parte do volume, observando assim metro e rima, porque “Persuadido de que este meu

trabalho poderia ser útil como livro de primeira leitura e a sua parte em prosa como texto de temas para latim, francez e inglez, sollicitei a sua aprovação da Juncta Consultiva de Instrução Pública.” (O’Neill, 1883:V)

Em 2001, Planeta Editora, também de Lisboa, publica *Fábulas* de G. E. Lessing – vertidas para português por Fernando Ribeiro, igualmente autor de prefácio, introdução, notas e nota biobibliográfica –, chamando assim à colação a modernidade de Lessing, para quem “(...) o criador literário reproduz e cria a essência do real, organizando-o de modo assaz sábio, a ponto de, aos olhos do leitor, o fazer surgir ainda mais real (...)” (Ribeiro, 2001:42)

II.

Em 1668, La Fontaine publica o seu *Premier Recueil de Fables Choieses Mises en Vers*, o qual B. Nickisch traduz sob o título *Herrn de La Fontaine ins Deutsch übersetzt*.¹ À fábula apreciada durante a *Aufklärung*, não ficou Lessing indiferente, ao traduzir, no ano 1757, de S. Richardson *Aesop’s Fables with Reflexions instructive Morals* (Lessing, 1973 V: 891) – *Herrn Samuel Richardson’s, Verfasser der Pamela, der Clarissa und des Grandison’s Sittenlehre für die Jugend in die auserlesenen Aesopischen Fabeln mit dienlichen Betrachtungen zur Beförderung der Religion und der allgemeinen Menschenlehre vorgestellt* [“O Sr. Samuel Richardson, autor de Pamela, de Clarisse e da Doutrina Moral de Grandison para a mocidade representado pelas mais seleccionadas Fábulas de Esopo acompanhadas de úteis Reflexões para promover a Religião e a Doutrina Universal do Homem”] – e publicar, em 1759, as suas *Fabeln*, acompanhadas de prefácio e de (cinco tratados) *Abhandlungen mit dieser Dichtungssart verwandten Inhalts*.

Ao contrário dos seus contemporâneos, Lessing teoriza na *Vorrede* [Prefácio] acerca da autonomia face à praxis e teoria literárias francesas destacando o valor da fábula, sobretudo na Antiguidade Clássica² como forma literária adequada às *instrução e edificação* do cidadão em formação, enquanto estímulo sobre a *vontade*, as capacidades cognitivas e o fomento do conhecimento através do “exemplo” com sentido “prático-imediato” (*anschauende*) favorecido pela prosa, na qual a língua era trabalhada com “exactidão” (*Präzision*), “concisão” (*Kürze*) e “vivacidade” (*Lebhaftigkeit*).³

¹ Em 1713, na cidade de Augsburg/Augsburgo foi publicada *Herrn de La Fontaine ins Deutsch übersetzt* [O Sr. de La Fontaine traduzido para Alemão] a primeira tradução da obra de La Fontaine; em 1742, publicou-se revista moral dedicada à fábula na cidade de Königsberg/Conisberga – intitulada *Der Deutsche Äsop* – [O Esopo Alemão]; constata-se assim o contributo decisivo da influência desta espécie literária sobre escritores como o anacreôntico Friedrich von Hagedorn (1708-1754) – *Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen* [Ensaio de Fábulas Poéticas e Contos] – (1738) ou C. F. Gellert (1715-1769) cujas *Fabeln und Erzählungen* – [Fábulas e Contos] (1746, 1748) Frederico, o Grande louva em *De la Littérature Allemande*; também Gleim (1719-1803) com *Lieder, Fabeln und Romanzen* [Canções Fábulas e Romanças] (1758) ilustrou o apreço pela fábula durante o Iluminismo Alemão (*Aufklärung*).

² Lessing, 1973 V:353: “Ich hatte die alten und neuen Fabulisten so ziemlich alle, und die besten von ihnen mehr als einmal gelesen. Ich hatte über die Theorie der Fabel nachgedacht. Ich hatte mich oft gewundert, daß die gerade auf die Wahrheit führende Bahn des Aesopus, von den Neuern, für die blumenreichern Abwege der schwatzhaften Gabe zu erzählen, so verlassen werde.” – [“Havia lido número considerável de fabulistas antigos e modernos, quase todos e os melhores, mais que uma vez. Havia reflectido sobre a teoria da fábula. Fiquei bastantes vezes surpreendido quanto ao modo como o caminho recto de Esopo conducente à verdade era abandonado pelos modernos optando pelo desvio mais floreado do dote loquaz na narração.”]

³ [(Lessing, 1973 V: 353; 383; 407): V: 353 – “Vorrede (...) Es gefiel mir auf diesem gemeinschaftlichen Raine der Poesie und Moral (...)” – Prefácio: (...) Agradava-me esta orla comum à poesia e à moral. (...); V: 383 – “I Abhandlung – Von dem Wesen der Fabel: Die Fabel erfordert deswegen einen wirklichen Fall, weil man in einem wirklichen Falle mehr Bewegungsgründe und deutlicher unterscheiden kann, als in einem möglichen; weil das Wirkliche eine lebhaftere Überzeugung mit sich führet, als das bloß Mögliche.”]

Lessing visa uma nova via para conciliar poesia e moral (Lessing, 1973 V: 353) sem descurar o “poder persuasivo” inerente ao “caso peculiar” (*besonderer Fall*) e respectiva “verosimilhança intrínseca” (*innere Wahrscheinlichkeit*), os quais haveriam de contribuir para a transferência da tradicional mais-valia da moral para a poesia⁴ (Lessing, 1973 V: 381-5): a fábula adequar-se-ia tanto mais à juventude quanto o seu valor heurístico se flectisse na prática efectiva de recriação da tradição (1973, V: 353, 416, 233), fazendo assim sobressair o carácter genial do leitor-destinatário.⁵

A fábula imita o real – como pratica o seu venerado Esopo – dando forma a um “caso peculiar” inventado a partir de uma “proposição-de-experiência” (*Erfahrungssatz*) e sempre em função de uma “proposição moral” (*Lehrsatz*) (Lessing 1973 V:378-9,385,376).⁶

– I Tratado: Da Natureza da Fábula – A fábula exige por isso um caso real, porque só num caso real é possível distinguir com mais clareza mais motivos para agir do que num caso plausível; por o real trazer consigo uma convicção mais animada que simplesmente plausível.”; V: 407 – “IV Abhandlung Von dem Vortrage der Fabeln: (...) Diese Präzision und Kürze worin er [Aesopus] ein so großes Muster war, fanden die Alten der Natur der Fabel auch so angemessen, daß sie eine allgemeine Regel daraus machten. (...)” – IV Tratado: Da Forma das Fábulas: “ (...) Esta exactidão e concisão, nas quais se constituía [Esopo] tão grande exemplo, eram também de tal modo tidas pelos antigos como deveras adequadas à natureza da fábula que delas deduziram uma regra universal. (...)”]

⁴ [(Lessing, 1973 V: 385): “I Abh. – Von dem Wesen der Fabel – (...) Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen, und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel.” – “I Tratado: Da Natureza da Fábula (...) Sempre que remetermos uma proposição moral universal a um caso peculiar, lhe conferirmos realidade e criarmos uma história a partir daí, na qual se pode compreender a proposição universal de um modo prático-intuitivo, então designamos esta ficção por fábula.”]

⁵ [(Lessing, 1973 V: 416): “V Abh. – Von einem besondern Nutzen der Fabeln in den Schulen – Den Nutzen, den ich itzt mehr berühren als umständlich erörtern will, würde man den *heuristischen* Nutzen der Fabel nennen können. Warum fehlt es in allen Wissenschaften und Künsten so sehr an Erfindern und selbstdenkenden Köpfen? (...) Warum werden wir nicht besser erzogen? Gott gibt uns die Seele; aber das Genie müssen wir durch die Erziehung bekommen. [Ein Knabe] (...) den man lehret sich eben so leicht von dem Besondern zu dem Allgemeinen zu erheben, als von dem Allgemeinen zu dem Besondern sich wieder herab zu lassen: Der Knabe wird ein Genie *werden* oder man kann nichts in der Welt *werden*.” – “V De uma Utilidade Peculiar das Fábulas nas Escolas – (...) A utilidade, poder-se-ia designar utilidade *heurística* da fábula, eis aquela que agora pretendo mais aflorar que discutir detalhadamente. Por que razão há, em todas as ciências e artes, tanta falta de criadores e cabeças pensantes? (...) Por que razão não seremos melhor educados? Deus dá-nos a alma; mas o génio, temos de o receber pela educação. [um rapaz] (...) que se ensina a elevar-se tão facilmente do particular para o geral quanto a descer novamente do geral para o particular: o rapaz *tomar-se-á* génio ou não poderá tornar-se coisa alguma no mundo. (...)”; V:233 – Briefe die neueste Literatur betreffend – IV Teil: 70.Brief “(...) Er glaubt nämlich, daß die Erfindung der Fabel eine von den besten Übungen sei, durch die ein junges Genie gebildet werden könne. (...) so rät er [Lessing] vors erste die Fabeln mehr finden als erfinden zu lassen; (...)” – Cartas relativas à Literatura Contemporânea IV Secção 70.ª Carta “(...) Crê precisamente ser a invenção da fábula um dos melhores exercícios, através dos quais um jovem *génio* podia ser formado. (...) assim aconselha [Lessing] ser preferível mandar descobrir em vez de começar desde logo por inventar fábulas. (...)”]

⁶ [(1973 V: 378-9, 385,376) – 378-9: Abh. I – “Ich will nicht sagen, die moralische Lehre werde in der Fabel durch eine Handlung ausgedrückt, sondern ich will lieber ein Wort von einem weitem Umfange suchen und sagen, der allgemeine Satz werde durch die Fabel *auf einen einzeln Fall zurückgeführt*. Dieser einzelne Fall wird *allezeit* das sein, was ich oben unter dem Worte Handlung verstanden habe; (...) In der Fabel wird nicht eine jede Wahrheit, sondern ein allgemeiner moralischer Satz, *nicht unter die Allegorie einer Handlung*, sondern auf einen einzeln Fall, *nicht versteckt oder verkleidet*, sondern so zurückgeführt, daß ich nicht bloß einige Ähnlichkeiten mit dem moralischen Satze in ihm entdecke, sondern diesen ganz anschauend darin erkenne.” – I – “Não pretendo afirmar ser a doutrina moral expressa na fábula através de uma acção; prefiro procurar e lançar termo de maior abrangência: a proposição universal *reportar-se-á* através da fábula a um *caso singular*. Este caso singular será *sempre* aquilo que anteriormente tomei pelo termo acção; (...) Na fábula não é uma qualquer verdade, antes uma proposição moral universal, *não sob alegoria de uma acção*, mas antes de tal modo remetida a um caso singular, não *escondido ou camuflado*, que nele não encontro somente

O leitor-fruidor recolhe o eco do conhecimento da verdade com moral de modo tanto mais vivo e autêntico (*lebhaft*) quanto o entendimento directo e imediato radicar em forma prático-intuitiva (*anschauende Erkenntnis*) de obtê-lo, edificando assim o leitor moderno e prospectivo (Lessing, 1973 V: 385,416-7).

A irrefutável presença da razão observadora e autónoma aproxima igualmente a sua arte literária de uma propedêutica ao conhecimento científico através de observação, análise directa dos factos, comprovação e valoração final, visando sempre os esclarecimento e aperfeiçoamento do Género Humano, pois também como poeta almejará recuperar a pessoa em tempos vista como máquina (Lessing, 1973 IV: 505).⁷

A liberdade de criação poética e de pensamento adentro da forma literária: fábula, fomenta-as Lessing recriando e inventando fábulas, a fim de superar a sua estreita funcionalidade adentro do estudo da retórica ou dos valores a incorporar na conduta social.⁸ Concorre deste modo como fabulista e não como versejador (Lessing, 1973 V: 411) – não pretendia ser instrumento de versificação (1973 V: 413),⁹ mas de maioridade para a

algumas semelhanças com a proposição moral, como a entendo cabalmente de modo prático-intuitivo.”; 376: Abh. I – “Der Fabuliste hingegen hat mit unsern Leidenschaften nichts zu tun, sondern allein mit unserer Erkenntnis. Er will uns von irgend einer einzeln moralischen Wahrheit lebendig überzeugen. Das ist seine Absicht, und dieser sucht er, nach Maßgebung der Wahrheit, durch die sinnliche Vorstellung einer Handlung bald mit bald ohne Absichten, zu erhalten.” I – “O fabulista pelo contrário não tem nada com as nossas paixões, mas unicamente com o nosso entendimento. Pretende convencer-nos vivamente acerca de uma qualquer verdade moral singular. Tal é o seu designio; e este procura-o preservar conforme à verdade, através da representação sensorial de uma acção ora com ora sem intenções. (...)”]

⁷ [1973 IV: 505 – *Hamburgische Dramaturgie* 59.Stück: “(...) Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etiquette aus Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen.(...)” – *Dramaturgia de Hamburg* 59.^a Secção: “(...) Acredito desde há muito não ser exactamente a corte o lugar, no qual um poeta pode estudar a natureza. Mas quando pompa e etiqueta fazem das pessoas máquinas, torna-se obra do poeta fazer destas máquinas novamente pessoas. (...)”]

⁸ [1973 V: 409-411 – “409-10 IV Abh. (...) Die Erzählung der Fabel soll noch planer sein, sie soll zusammengepreßt, so viel als möglich ohne alle Zieraten und Figuren, mit der einzigen Deutlichkeit zufrieden sein. (...) Bei den Alten gehörte die Fabel zu dem Gebiete der Philosophie, und aus diesem holten sie die Lehrer der Redekunst in das ihrige herüber. Aristoteles hat nicht in seiner Dichtkunst, sondern in seiner Rhetorik davon gehandelt; auch bei den Neuern muß man das, was von der äsopischen Fabel wissen will, durchaus in Rhetoriken suchen; (...) bis auf die Zeiten des La Fontaine. Ihm gelang es die Fabel zu einem anmutigen poetischen Spielwerke zu machen; er bezauberte (...)” – “IV – (...) A narração na fábula deve ser ainda mais simples, deve ser condensada, tanto quanto possível sem todos aqueles ornamentos e figuras – contentar-se única e exclusivamente com a clareza. (...) Com os antigos, a fábula pertencia ao campo da filosofia, ao qual os mestres da retórica a iam buscar para o seu. Aristóteles não se ocupou dela na Poética, mas na Retórica; (...) nos modernos não se pode igualmente deixar de procurar nas retóricas aquilo que se pretende saber acerca da fábula de Esopo; (...) até aos tempos de La Fontaine. Este conseguiu fazer da fábula um jogo-de-engrenagens poético gracioso; encantava; 411 – “(...) Der Fabulist braucht Fuchs, um mit einer einzigen Silbe ein individuelles Bild eines witzigen Schalks zu entwerfen; und der Poet will lieber von dieser Bequemlichkeit nichts wissen, will ihr entsagen, ehe man die Gelegenheit nehmen soll, eine lustige Beschreibung von einem Dinge zu machen, dessen ganzer Vorzug hier eben dieser ist, daß es keine Beschreibung bedarf. Der Fabulist will in einer Fabel nur eine Moral zur Intuition bringen. (...)” – “(...) O fabulista precisa de raposa para gizir com um único monossílabo um quadro singular de um finório apurado; e o poeta prefere não querer saber de tal comodidade; pretende renunciar-lhe antes de alguém lhe tirar a oportunidade de fazer descrição agradável de algo cujo privilégio cabal é justamente o facto de não haver necessidade de qualquer descrição. Numa fábula, o fabulista pretende fazer intuir apenas uma moral. (...)”]

⁹ [1973 V: 413 – Abh. IV – “(...) ich fühle mich zu unfähig, jene zierliche Kürze in Verse zu erreichen. La Fontaine, der eben das bei sich fühlte, schob die Schuld auf seine Sprache. Ich habe von der meinigen eine zu gute Meinung, und glaube überhaupt, daß ein Genie seiner angeborenen Sprache, sie mag sein welche es will, eine Form erteilen kann, welche er will. Für ein Genie sind die Sprachen alle von einer Natur; und die Schuld ist also einzig und allein meine. Ich habe die Versifikation nie so in meiner Gewalt gehabt, daß ich auf keiner Weise besorgen dürfen das Silbenmaß und der Reim werde hie und da den Meister über mich spielen. (...)” – IV “(...) sinto-me demasiado incapaz de atingir aquela ornamentada concisão

humanidade. Torna assim inteligível a “lição” [*Die Erscheinung*] (Lessing, 1970 I: 231),¹⁰ forjada a partir da massa oferecida pela tradição ao re-criador dos “gosto e beleza” fruidos em “nova escultura” a partir de antiga [*Die eherne Bildsäule*] (1970 I: 244),¹¹ enquanto arte-são dos “engenho” criador, “estilo” natural, “sentido filosófico” [*Die Erscheinung*] (1970 I: 231):¹² a fábula não pode voar “muito acima do entendimento da maioria dos leitores”.¹³

Garrett, poeta, não traduziu Lessing fabulista: imitou a sua mestria por ver em *Der Knabe und die Schlange* criação de invenção, “de gosto e de engenho”, digna de envergar “alfaias nacionais”.¹⁴

Compôs “O Menino e a Cobra” em verso livre e com rima, por considerar a poesia forma subida “que se entoa e se canta no coração, antes e muito mais belo que o repita a língua”, espaço-de-génio e de alma nobre, “próprio do falar de homem para Deus” (Garrett, 1963 II:7-8).¹⁵ Defende afinal obra sintone com a harmonia da ideia (1963 I: 488), explorando a “natural suavidade do idioma português” (*Idem, ibidem*)¹⁶ e “certa malícia

através do verso. La Fontaine que sentiu justamente isto em si próprio, culpou a sua língua. Tenho opinião demasiado favorável acerca da minha e creio sobretudo no facto de um génio poder atribuir a forma que quiser à sua língua nata seja ela o que se quiser. Para um génio, as línguas têm todas uma única natureza; e a culpa é afinal única e exclusivamente minha. Jamais a versificação se encontrou de tal maneira em meu poder que tivesse a liberdade de atender ao ascendente desempenhado aqui e ali pela métrica e rima sobre mim.(...)”

¹⁰ [Lessing, 1970 I: 231 – “Die Erscheinung – (...)” ‘Mir ist keine Musen erschienen. Ich erzähle eine bloße Fabel, aus der du selbst die Lehre gezogen.’ – “A Aparição – (...)” ‘Não me apareceu musa alguma. Conteei uma mera fábula, da qual tu próprio extraíste a lição.’ (...)]

¹¹ [Lessing, 1970 I: 244 – “Die eherne Bildsäule” – (...) ‘Dieser Klumpen kam einem andern Künstler in die Hände, und durch seine Geschicklichkeit verfertigte er eine neue Bildsäule daraus; von der erstern in dem, was sie vorstellte, unterschieden, an Geschmack und Schönheit aber ihr gleich. (...)’ – “A Estátua de Bronze” [Massa informe] Esta veio parar às mãos de outro artista que, com habilidade, deu forma a nova escultura, diversa da primeira, quanto ao que representava, igualando-a contudo, em gosto e beleza.”

¹² [Lessing, 1970 I: 231 – “Die Erscheinung” (...) ‘Die Wahrheit braucht die Anmut der Fabel; aber wozu braucht die Fabel die Anmut der Harmonie? (...) genug, wenn die Erfindung des Dichters ist; der Vortrag sei des ungekünstelten Geschichtschreibers, so wie der Sinn des Weltweisen.’ – “A Aparição” (...) ‘A verdade carece do encanto da fábula; mas para que precisa a fábula do encanto da harmonia? (...) Basta quando há engenho no poeta; estilo no historiador sem artifício, tal como sentido no filósofo.’

¹³ [Lessing, 1970 I: 259 – “Die Nachtigal und die Lerche”: ‘Was soll man zu den Dichtern sagen, die so gern ihren Flug weit über alle Fassung des größten Theiles ihrer Leser nehmen?’ (...) – “O Rouxinol e a Cotovia”: ‘Que dizer àqueles poetas que tanto gostam de elevar o seu voo muito acima do entendimento da maioria dos seus leitores?’ (...)]

¹⁴ “Traduzir livros de artes, ciências é necessário, é indispensável; obras de gosto, de engenho, raras vezes convêm; (...)” (Garrett, 1963 I: 508). Em *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa* – “VII Época, Segunda Decadência da Língua e Literatura – Galicismos e Traduções”, Garrett, após apreciar as força e valentia, admirável perfeição dos sonetos de Bocage, denuncia a “estocada” letal em que as traduções se constituíam especialmente quando o objecto fosse formado por “obras de gosto e engenho”, porquanto não encerrariam “riqueza para a literatura nacional” (Garrett, 1963 I: 508); igualmente em *Prólogo a Primeiros Versos – Fábulas e Contos* avisa para o perigo “que as imitações dos estrangeiros são perigosas sempre, (...)” (*Idem*, 1665).

¹⁵ No *Prólogo a Flores sem Fruto* – Nov. 1843, vinte e dois anos após ter escrito “O Menino e a Cobra” (1821) – Garrett, confessando-se em “idade de prosa”, relembra nostálgico a loucura do “poeta que eu tinha vergonha de ser!”, cónscio das “ilusões de vida”, “belas de toda a poesia (...) grandes de todas as virtudes que eram no meu coração!”, enaltece “Isto porém que nasce espontâneo da alma, que vem, como ejaculação involuntária de dentro, quando transborda o coração de júbilo ou de pena ou de admiração” (Garrett, 1963 II:7-8); corrobora assim a recriação poética a partir da fábula de Lessing – autor cuja identificação não oferece – mas sem perder a fidelidade ao único imutável: “os eternos princípios da verdade, do gosto, e da razão em tudo” como justamente assevera em *prólogo a Primeiros Versos – Fábulas e Contos* (Garrett, 1963 I: 166).

¹⁶ Uma das maiores preocupações de Garrett define-se pelo culto da expressão nacional em cujo idioma e respectiva “natural suavidade” todo o poeta nosso escreveria com tanto maior beleza quanto maior o respeito pelo “aspecto e feições nacionais” (Garret, 1963 I: 488). Indiscutível afinal a opção pelo verso,

popular”, responsáveis pelo seu ajustamento ao apólogo e respectiva crítica social (1963 I: 1665).¹⁷ Além do mais, também este apólogo ilustraria a resistência liberal mantida por Garrett no respeito pelos ideais da “causa do povo” (Braga, s/d V: 111-5).¹⁸

Quando escolhe “menino ou criancinha” em vez de “rapaz” ou opta por “ingratona ou serpentessa” tal dever-se-á ao respeito devido às “fábulas dos animais contadas em prosa pelas gentes do campo e aos modos de dizer do povo” (Garrett, 1963 I: 1665-6) e à relação fiel entre literatura, país e respectivas “usanças” (1963 I: 510-12). Se, apenas em Garrett, se verificam epítetos como “refalsado” (veneno), “santinho” (homem) ou exclamações “Vae e zaz!”, características da fúria e indignação do menino, tal decorrerá da mestria poética do romântico, ao saber verter o modo vivo, natural e verosímil de “caso peculiar” exemplificativo do fundamento teórico de Lessing – o que aliás o escritor e liberal soube potenciar através das suas sensibilidades moral e poética quer individuais quer nacionais.

Enalteceu eloquentemente verdade e moral profundas, a natureza e a verdade (Garrett, 1963 I: 940)¹⁹ erigidas sobre a “liberdade e o coração”, porque “(...) a eloquência do homem livre é a linguagem do coração (...)” como escreve na “Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás pelo sócio J. B. da S. Leitão d’Almeida Garrett lida a 27 de Nov. de 1822 em sessão extraordinária da Sociedade Literária Patriótica” (Garrett, 1963 I: 946); rejeita afinal versificação mecânica, por reconhecer à linguagem do homem livre a simplicidade e singeleza da natureza, a musicalidade (Garrett, 1963 I: 946; 507).²⁰

Honra (*Ehre*), reconhecimento (*Erkenntlichkeit*), ingratidão (*Undank*), humanidade (*Menschheit*), magnânimo (*Wohltäter*) na versão alemã acontecem em Garrett como singularidades do pai (“honradamente”) (Garrett, 1963 I: 1687) ou de qualquer (“injusto como ninguém”) (*Idem, ibidem*); também a razão surge como personificação (*Idem, ibidem*); incisivo e categórico, Lessing constrói programaticamente o leitor enquanto Garrett, interrogando (*Idem, ibidem*), personificando (*Idem, ibidem*), personalizando (*Idem, ibidem*),

a rejeição da prosa original em Esopo e/ou Lessing. Compreensível não se recordar do mentor germânico: “É imitação esta fábula de uma composição alemã do século passado, não me lembra de que autor.” (Garrett, 1963 I: 1708)

¹⁷ Em prólogo a *Primeiros Versos Fábulas e Contos*, Garrett tão pouco questiona sequer ser a língua portuguesa “para todo o género de composições” uma vez que “a singeleza do seu dizer” a tornaria “eminente própria para o Apólogo e para o Conto” (Garrett, 1963 I: 1665).

¹⁸ Apesar da revolução de 1820 lhe ter alimentado a esperança “num renascimento pátrio em especial no domínio da cultura” (Coelho, 1982: 364), tal não impediu que emigrasse “para o Havre acompanhado de sua mulher” e voltasse logo em 23 de Agosto de 1822 para ser obrigado a sair, tal a perseguição de que foi alvo pela Intendência Geral da Polícia que “houve por bem considerá-lo perigoso para a Ordem Pública [o que] obrigou-o a abandonar a Pátria;” (Braga, s/d V: 114); Teófilo Braga registra no V volume da sua *História da Literatura Portuguesa*: “No Prólogo das *Fábulas e Folhas Caidas* escreveu o poeta: ‘A causa do povo é traída, abandonada [...], ele não o abandona; prefere o exílio, e em terra estrangeira o ouvimos cantar as suas imprecações, as suas saudades e a constância do autor de Catão.’” (P.XVII.) (Braga s/d V: 114-5) – eis reconhecida a consciência com que o liberal trabalha a palavra poética em função de ideário potenciador da independência e autenticidade dos valores nacionais, corroborando assim a força que Lessing acometia ao discurso literário moderno, no qual inscrevia a sua fábula.

¹⁹ Em “Portugal na Balança da Europa – Do que Tem Sido e do que ora lhe Convém Ser na Nova Ordem de Coisas do Mundo Civilizado”: “Garantias da Constituição – Reformas, etc.”, Garrett assevera o valor de “reformas e melhoramentos”: “instrução pública, (...) protecção ao comércio, emancipação da indústria” entre outros como via para realização da Constituição, da liberdade, da independência nacional e do bem para o povo; a sua prática literária exprimi-lo-á tão singularmente (Garrett, 1963 I: 940).

²⁰ Criticando a medida cheia e boa, mas musicalmente insuportável de Bocage, Garrett distingue a poesia das outras belas-arts pela superioridade conseguida sempre que imita pela voz a “harmonia íntima da ideia” e supre “a vida, o momento, as cores, as formas dos quadros naturais” através de “vibrações que só podem ferir a alma pelo órgão dos ouvidos” (Garrett, 1963 I: 507).

metaforizando (*Idem, ibidem*), interpela-o de forma diversa, consolidando o seu comprometimento (Buescu, 2001:92,98).

Ambos reservam ao leitor o reassumir-se Humanidade moderna e reformadora da respectiva época. Tal como Lessing, Garrett prescinde de destacado epíteto, pugnando, enquanto Irmão da Sociedade dos Jardineiros (Coelho, 1976:108) por “dar vida ao sentimento nacional (...) e criar a forma nova de literatura em um povo quase que posto de fora da corrente da civilização” (Braga, 1986 VI:27).

Firma-se na defesa da “liberdade natural do homem e em sua igualdade legal” (Garrett, 1963 I:930) contra o “pessimismo antropológico” e visão cíclica da história de conservadores da monarquia absolutista como J. Acúrcio das Neves (Mesquita 2006: 327;313).

Lessing fabulista ressurge, em pleno século XXI, quando a editora Planeta publica a tradução dos seus três livros de fábulas no primeiro ano do novo milénio. Na contracapa desta edição refere-se: “Todos nós recordamos terem-nos lido fábulas que aprendemos a recitar. Fábulas de Lessing, não!”

Na verdade, do século XIX chega-nos La Fontaine: “cerca de 15 edições entre traduções e versões mais ou menos livres” (Bastos, 1997:24); fabulista a traduzir, quase só La Fontaine – via Bocage (1765-1805), Filinto Elisio (1734-1819), Curvo Semedo (1766-1838), João de Deus (1830-1896), Teófilo Braga (1843-1924), Castilho (1800-1875), apesar de outros fabulistas como Lessing e Iriarte figurarem também como autores traduzidos.²¹

Porque dever-se-á tal ao facto de – assim J. F. Pereira – “(...) Lessing é às vezes difícil de entender, isto não provém da obscuridade de expressão, mas da concisão do estylo e da omissão de pensamentos intermédios.” (Pereira, 1853:15).

Na verdade, recupera a prosa curta de Esopo e assediando o leitor constantemente com:

1. a intertextualidade, pois indica Esopo e Fedro (II Livro=26), Eliano (I Livro=8; II Livro=9) como seus mentores,
2. o diálogo, pois o narrador surge discreto (I: n.º 2, 3, 5, 6, 10, 23, 26, 27; II: n.º 8, 18, 26, 28; III: n.º 7, 8, 9, 13, 16, 17, 18,19, 20, 21, 22 entre outras) e
3. a caracterização de personagens, dos tempo e espaço através das respectivas falas e enquadramento sumário e síncrone (I: n.º1, 4, 7, 9,14,15,16,17; II: n.º 1, 6, 15, 23; III: n.º 1, 3, 4, 16 entre outras).

Na fábula de Lessing, o narrador, relator omnisciente, associado à exígua focalização externa e propiciando a frequente representação em *showing*, atesta soberanamente a verdade sempre válida e indissociável da verosimilhança indispensável à *mimesis*; aprofunda a interacção descontínua entre o real histórico e ficcional e inova ao distanciar-se de um registo alegórico: as personagens não correspondem ao valor tipo transmitidos pela tradição. Consequentemente, a liberdade poética passa a decidir a mudança no universo moral e político, sem que ao leitor sejam expressamente designados modelos morais de assimilação imediata. As cenas enquadrantes da acção estimulam em vez disso a tomada de conhecimento por evidência (*anschauende Erkenntnis*), recuperando o leitor

²¹ Do século XIX surge respectivo culto da fábula com *Tradução das melhores Fábulas de La Fontaine* (1820) [por Curvo Semedo ou *Apólogos* (1820) de J. Vicente Pimentel Maldonado (1773-1836) entre outros como Augusto Luso da Silva (1827-1902) (Coelho, 1982:323-4)] que se continua no seguinte; La Fontaine é reeditado na tradução do século XIX por editoras como Minerva e Europa-América; as edições Verbo publicam (1992) versão de algumas fábulas de La Fontaine criada agora pela escritora Esther de Lemos.

o “amor da virtude pela virtude” por aceder assim ao pleno esclarecimento e à pureza do coração – tão estimados por Lessing no 80.º § de *Erziehung des Menschengeschlechts*.²² Lessing renasce afinal em pleno século XXI acompanhado de estudo em prefácio e introdução; pretendendo-se com a referida sinopse assinalar humilde tentativa para tornar a sua prática literária *menos difícil* (Pereira, 1853:15) ao entendimento do leitor português do século XXI justamente por via do estudo comprovado quer da sua teorização sobre a fábula quer da sua originalidade.

III.

No quarto ano deste novo milénio, Lessing ressurgue com maiores discrição e interesse!²³

A editora Caminho publica *Fábulas* seleccionadas e apresentadas por Glória Bastos e ilustrações de Geraldo Valério.

Nesta obra com cerca de 176 páginas, surgem 87 fábulas coligidas a partir de *Fabulário* da autoria de Henrique O'Neill (1821-1889).²⁴

O'Neill recupera as fábulas n.º:

- 3,10,11,14,15,17,18,21, 27 [9] do Livro I,
- 4,14, 25, 27 [4] do Livro II e
- 1, 4, 5, 6, 15, 25, 27, 30 [8]

do Livro III de entre os três Livros de *Fábulas* de Lessing, o qual acaba por estar tacitamente representado a 24%, neste cuidado volume publicado há cinco anos, no qual se assinalam ca.30%, ca.13,3% e ca.26,5% dos Livros I, II e III respectivamente da autoria de Lessing.

Quinze, destas 21 (ca.71%) são criação do próprio Lessing, fazendo jus às suas capacidades heurísticas, ao contrário das restantes seis, nas quais o próprio refere as influências de Esopo: – “O Lobo Moribundo” (O'Neill, 2004: 32); “O Busto e a Raposa” (2004: 84); “O Espinheiro” (2004: 134) e de Eliano: “A Lebre” (2004: 28); “A Ovelha e o Passarinho” (2004: 52); “O Avestruz” (2004: 67-8).

A compiladora reconhece igualmente não serem todas estas oitenta e sete fábulas de “compreensão fácil e imediata sobretudo para os mais novos”, aconselhando a “presença e a mediação do adulto”, porque “fundamental” (O'Neill, 2004: 14), concordando sobremodo com as razões que terão também seguramente levado a comissão do *Plano Nacional de Leitura* a integrar tal obra no acervo das aconselhadas e distinguidas com o selo *Ler*+²⁵, apesar de a “(...) severa moralidade que resulta de todas elas é suavemente

²² “Er will schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt sein, wenn er zu seiner völligen Aufklärung gelangen, und diejenige Reinigkeit des Herzens hervorbringen soll, die uns, die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben, fähig macht.” (o entendimento) Pretende simplesmente ser exercitado nos assuntos do espírito sempre que tem de alcançar o seu esclarecimento cabal e gerar aquela pureza do coração que nos faz capazes de amar a virtude por amor à virtude.” (Lessing, 1979 VIII: 507).

²³ Das noventa publicadas por Lessing em *Fábulas* (1759), O'Neill traduziu em prosa 23 do I, 21 do II e 25 do III Livros, adaptando as mesmas em verso. Em *Fabulário*, apenas manteve cinquenta que adaptou ao verso de oito sílabas ilustrando e dando assim o exemplo ao “povo [povo=homem (O'Neill 1888: 704)] português” modo de inventar tão caro a Lessing.

²⁴ 1.º Visconde de Santa Mónica (por decreto de 2 de XII de 1876 assinado pelo Rei D. Luís I), Bacharel formado em Direito pela Universidade de Coimbra, Director Geral Honorário dos Negócios da Justiça, do Conselho de Sua Majestade, preceptor aposentado de suas Altezas, Veador Honorário de sua Majestade a Rainha, Ajudante do Conselheiro Procurador Geral da Corôa e Fazenda (O'Neill, 1888: frontispício).

²⁵ Distinguida pelo Plano Nacional de Leitura, o qual “Constitui uma resposta institucional à preocupação pelos níveis de literacia da população em geral e, em particular, dos jovens, significativamente inferiores à média europeia.” (<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/pnlvt/apresentacao.php?idDoc=2>)

temperada com facilidade da versificação e a graça do estylo, sempre desafectado, sempre natural.” – já sublinhadas por A. Telles de Utra Machado em artigo crítico à 2.ª edição da obra *In Memoriam* de H. O’Neill (1888a: XVI). O valor da obra de O’Neill, ainda segundo Utra Machado, advém de este a considerar “cópia de ideias sãs e práticas destinadas a concorrer para a educação da mocidade e a servir de memento às outras edades mais adeantadas” (O’Neill, 1888:XVI).

Da lavra do sócio da Academia Real das Ciências que privou com Herculano (1810-1877) e Castilho (1800-1875) entre outros, cerca de um terço das trezentas e sessenta e seis publicadas na matriz *Fabulário* em cujo “Prólogo à 1.ª edição”, esgotada pelas ofertas, o próprio H. O’Neill confessa ter ido “(...) buscar as restantes a Esopo e Fedro, La Fontaine e Lessing entre outros, vestindo-as (...) quanto pude, à moderna tirando d’ellas, não poucas vezes, moralidade diversa da que tiraram outros, por me parecer mais conforme com o presente estado social” (O’Neill, 1888: XVI); cōscio do uso em prosa feito por Lessing, declara preferir adaptá-lo ao verso por considerá-lo “verdadeiro filósofo e observador verdadeiro” (*Idem, ibidem*) enquanto guarda La Fontaine como “narrador incomparável [que] bordou a tela sem se importar com a verdade d’ellas, nem ainda por vezes com a dos mimosos atavios de que as adornava” (O’Neill, 1888: XVII). Compôs por isso em “verso de oito sílabas por se accommodar melhor ao estylo familiar” (*Idem, ibidem*) e visou um auditório vasto e em mudança de paradigma: “A leitura de tão interessante collecção é não somente proveitosa para a infancia, mas também util e agradável em geral para os amigos das letras, ainda os que se acham em provecta idade.”, segundo as palavras do Conselheiro A.J. Viale (1806-1889) em carta datada de 30 de Junho de 1886 e publicada na referida obra (O’Neill, 1888: IX) – “dedicada e oferecida a Sua Alteza Real o Principe D. Carlos (...) e destinado[a] à educação dos filhos do Povo Portuguez (...)” (1888: VI).

“Riquíssimo thesouro de doutrina contra erros e desvarios da sociedade (...) do nosso tempo é (...) palpitante (...) de actualidade (...)” nas palavras de outro conselheiro, Dr. F.A. Rodrigues de Azevedo (O’Neill, 1888: X-XI), – também amigo de O’Neill –, por nele se constatar justamente o valor dos *exemplos* seleccionados vertidos em “linguagem fluente, correcta, elegante, própria (...) e eminentemente popular” (1888: XI), na qual não faltam os anexins para colorir “vos petits drames (...) [ã] la morale, qui est présente par vous d’une façon toujours claire, et où la finesse de l’expression en remonterait aux plus délicats.” – assim escreve insigne francês estudioso e amigo da literatura portuguesa e brasileira de nome Ferdinand Denis (1798-1890) em carta endereçada de Paris a 16 de Agosto de 1886 e transcrita por O’Neill nesta segunda edição do seu *Fabulário* matricial (1888: XII).

Mérito de Glória Bastos por logo nas primeiras seis, nas quais se perscrute a influência de Lessing: “O Leão e a Lebre”, “O Carvalho”, “O Lobo Moribundo”, “O Galo e o Pavão”, “A Ovelha e o Passarinho” e “O Grilo e o Rouxinol”, podermos anotar ter O’Neill observado a “lição”, fazendo-a brotar discretamente do diálogo entre personagens, mais propriamente da sua última fala; em plena *cena*, no cerne do “caso peculiar”, o leitor retém o *ponto* da questão e entende pelo valor da *concisão* quanto a moral surge em *evidência* – tal qual Lessing demonstrou e praticou.²⁶

Por vezes os títulos constituem-se logo adaptação dos escolhidos por Lessing, como sucede com:

²⁶ No Prólogo à 1.ª edição de *Fabulário*, O’Neill atesta singular-evidente origem da fábula considerando-a “paráfrase de dictados que, muitas vezes, até vêm expressos na respectiva moralidade.” (O’Neill I, 888:XV); por isso atribui um terço das trezentas e sessenta e seis ao tratamento de “assumptos que ainda não foram apresentados (...) debaixo desta forma.” (O’Neill, 1888: XV-XVI).

“O Lobo Moribundo” [*Der Wolf auf dem Todbett* – “O Lobo no Leito de Morte”]
 “O Arco” [*Der Besitzer des Bogens* – “O Dono do Arco”]
 “A Ovelha e o Passarinho” [*Das Schaf und die Schwalbe* – “A Ovelha e a Andorinha”]
 “O Corvo e a Águia” [*Der Rabe* – “O Corvo”]
 “O Porco e o Carvalho” [*Die Eiche und das Schwein* – “O Carvalho e o Porco”]
 “Os Dotes das Fadas” [*Das Geschenk der Feien* – “O Presente das Fadas”]
 “O Milhafre e o Rouxinol” [*Die Nachtigall und der Habicht* – “O Rouxinol e o Açor”]
 “O Busto e a Raposa” [*Der Fuchs und die Larve* – “A Raposa e a Máscara”]²⁷

O'Neill, *raramente* opta por personagens diferentes das utilizadas por Lessing, como acontece em “O Carvalho”, ao preferir rato a raposa para realçar talvez a diferença abissal constatada pelo pequeno ao deslumbrar-se com a árvore gigante; algo semelhante acontece em “A Ovelha e o Passarinho” – em vez de andorinha O'Neill preferiu diminutivo de pássaro.

O quase sempre discreto, mas incisivo, narrador em Lessing figura em O'Neill já assertivo, arrogando-se a responsabilidade clara de:

1. encenar como por exemplo em “O Pastor e o Rouxinol” e “O Milhafre e o Rouxinol” (O'Neill, 2004: 85, 78-81),
2. introduzir e/ou concluir como por exemplo em “O Grilo e o Rouxinol” e “O Ganso” (2004: 81,101),
3. enunciar sentença consentânea com o *exemplo* em promítio e/ou epímítio como por exemplo em “O Busto e a Raposa”, “Os Pardais”, “O Toiro e o Veado”, “O Espinheiro” (2004: 84,124,139,134) e
4. interpelar directa e/ou tacitamente o narratário como em “O Ganso” e “A Águia” (2004: 101,90).

Ao optar pelo verso de oito sílabas com rima, O'Neill denota apreço pelo tipo de leitor português, a quem quis chegasse gratuitamente, assim como outras suas, esta cujo estilo integra rifões como em “O Galo e o Pavão”²⁸ ou termos e expressões populares como em “Os Pardais”,²⁹ e “uma agoirenta corvada” em “O Corvo e a Águia” (2004: 59). Se dúvidas houvesse, dissipar-se-iam relativamente ao seu apreço pela cultura popular portuguesa.³⁰

²⁷ Transcrevemos entre [] títulos de Lessing e tradução dos títulos atribuídos na nossa versão de *Fábulas* de Lessing (2001) e agora, das mesmas fábulas, os respectivos títulos atribuídos por J.F.Pereira: “O Lobo no Leito de Morte”; “O Possuidor do Arco”; “A Ovelha e a Andorinha”; “O Corvo”; “O Carvalho e o Porco”; “O Presente das Fadas”; “O Rouxinol e o Abutre”; “A Raposa e a Máscara” (1853); constata-se em que medida também este facto corroborará a versão O'Neill como sendo adaptação mais que tradução.

²⁸ “O Galo e o Pavão”: “ (...) – uns os figos vão comendo/ Aos outros rebenta a boca.” (O'Neill, 2004:39).

²⁹ “Os Pardais”: “ (...) – Fizeram obra bonita! / Limpem as mãos à parede (...)” (O'Neill, 2004:123).

³⁰ Em nota à fábula n.º 302, O'Neill descobre as raízes da autoridade de um autor: verdade e razão; remete o critério de verdade para a natureza, alegando que “a Poesia não pode ser falsa e ainda menos absurda” em virtude de criar “senão monstruosidades ou disparates.” (O'Neill, 1888: 746); situa o seu fabulário em dimensão pedagógico-funcional, colocando a fábula não como espécie literária, mas como veículo edificante na sua vertente exclusivamente educacional ou, como diria na sua versão de “O Rouxinol e a Cotovia” (original em Lessing): “Prosadores e poetas/ (...) /sem um fixo pensamento, /Sem norte sem luz correis/ (...) O que vos hei-de dizer, (...)” (O'Neill, 1883: 120), precisamente por o seu próprio designio se confundir com o “melhorar começando pela moralidade pública” evitando “as mudanças repentinas (...) sem revolução e a bem de todos.”, como refere em nota à fábula n.º 345 (O'Neill, 1888:740).

Na fábula “Os Pardais”, denuncia apesar de tudo a ingratidão – “Assim mil vezes procede. / (...) Deste mundo a pardalada” – à qual Lessing jamais associa estas personagens, ao fazê-las depararem-se com igreja para si inutilmente reconstruída e de uso prejudicial para si próprias (Lessing, 2001: 67-8). Desvio resultante talvez da preocupação segura, segundo a qual a fábula teria de educar, edificar o carácter daquele que retratado tanto mais proficientemente aproveitaria da lição quanto mais o epítio fosse ressoando em fresca memória com as suas mais carismáticas sentenças, expressão da justiça essencial ao bom senso elementar³¹ tal como acontece nas versões de “O Avestruz”,³² “O Porco e o Carvalho”, “O Busto e a Raposa”, “O Ganso”.³³ Após apresentação de dados de experiência universal, O'Neill conclui parecendo a sentença, em verso rimado e ao gosto do entendimento popular, soçobrar face à alegoria como em “O Corvo e a Águia”.³⁴ Sabe porém quanto a analogia³⁵ e competência respectiva em qualquer se recolhe ao valor filosófico, também defendido por Lessing logo na sua primeira e paradigmática fábula do seu I Livro intitulada “A Aparição” (Lessing, 2001: 59); enriquece assim o seu tesouro de quadros-de-costumes com sentenças lapidares como em “A Águia”.³⁶

Advertir, deleitar, edificar: continua sendo objectivo do *fabulista* O'Neill sem desdenhar o imitar nobre do *antigo* e apreciado Lessing – autor de língua alemã estudada também por O'Neill que na Universidade de Göttingen/Gotinga ensinou português –, trabalhando humildemente o apotegma para que as mais das vezes pudesse ser tomado e aplicado com naturalidade como ilustra a sua original “O Mestre de Dança”,³⁷ sem descuar exortar concomitante – tal como Lessing em “O Macaco e a Raposa”: “(...) Escritores do meu país! (...)” (Lessing, 2001 :63) – à consciência e à vontade do seu Portugal como Nação:

³¹ Surge agora – 2010 – pertinente, porque sensato relê-lo em nota à fábula n.º 306 (outra adaptação de original em Lessing): “Quanto mais um povo é civilizado, tanto menos carece de ser governado.” (O'Neill, 1888: 729) ou na sua própria versão poética “ (...) Antes um tosco madeiro / Que represente de rei / do que um sábio, um guerreiro, / Cuja vontade é a lei: / É o governo melhor / O menos governador.” (1888: 512); em elucidativo exemplo, O'Neill lega – em plena conturbação social pré *Ultimatum* – conselho avisado pela fábula n.º 315 “O Rebanho”: “(...) Povo, se governar queres / Ou antes, desejas ser / Com justiça governado, / (Pois tudo o mais é baldado) / deves tratar de aprender / Os direitos e os deveres / (De ordinário desprezados) / Dos homens livres e honrados.” (1888:356)

³² “O Avestruz”: “(...) Quem nasceu só para andar / Ou que mal pode voar, / Não se meta a voador; / Vá andando que é melhor.” (O'Neill, 2004:69).

³³ “O Porco e o Carvalho”: “(...) Quantos há que buscam dar, / Afectando caridade / O que não podem guardar!” (2004: 70); “O Busto e a Raposa”: “ (...) Quanto busto que eu conheço, / Por muita gente é gabado, / Sendo de gesso e bem oco!” (O'Neill, 2004:84); “O Ganso”: “ (...) Quantos cisnes não tens visto / Que não passam disto ?” (O'Neill, 2004:101).

³⁴ “O Corvo e a Águia”: “ (...) Pilriteiros dão pilritos, / Frutos muito pequenitos, / E de todos desprezados; / Nem adubos nem cuidados / Lhes fazem dar boa fruta: Contra a raça não se luta.” (O'Neill, 2004:59).

³⁵ O respeito atento pelo pensar e falar do povo português – que o leva a incorporar termos de uso popular – (como refere em nota à fábula n.º 259) “este chorinco não é meu; inventou-o o povo (...). Não o encontro em dicionário algum, mas como serve e se entende e não é indecente, aproveitei-o” (O'Neill, 1888: 714) – vai de par com a equivalente veneração da experiência [no encaço do seu mentor germânico] “cadinho” de “verdadeira ciência” (como em nota à fáb. n.º 282) (O'Neill, 1888:722). Reconhece em suma a essência das demais inspirações que “quando sérias vêm a espíritos syntheticos e nascem de factos anteriores e bem comprovados. Não se adivinha.” (*Idem*: 722)

³⁶ “A Águia”: “(...) Os resultados se esperem / Como for a educação.” (O'Neill, 2004: 90).

³⁷ “O Mestre de Dança”: “(...) Cada qual é obrigado / A acrescentar o herdado.” (O'Neill, 2004: 158).

“O Chaparral”
 (...)
 Assim devemos fazer
 Quanto ao nosso Portugal;
 Cada qual,
 Pelos modos que puder,
 Defenda-o com heroísmo
 Contra todo o despotismo.
 Eu grito pois mais não posso:
 – Este chaparral é nosso!”
 (2004:165)

(Nota: todas as traduções: nossas)

Bibliografia

Primária:

- Esopo (1997), *Fables*, s/l, Arléa.
- Firmino, N. (1943), *Fábulas de Fedro*, Lisboa, Académica de D. Filipa.
- Garrett, Almeida (1963), *Obras de Almeida Garrett*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão.
- La Fontaine (s/d.), *Fábulas de La Fontaine* (ilustradas por G. Doré; prefácio de Pinheiro Chagas e de Teófilo Braga, traduções de Filinto Elísio e de Curvo Semedo), Mem Martins, Europa-América.
- _____ (1973), *Fábulas*, (traduzidas ou adaptadas por poetas portugueses e brasileiros do século XIX com estudo crítico de T.Braga; edição revista e anotada por Cabral do Nascimento), Lisboa, Minerva.
- Lemos, E. (1992), *Fábulas de La Fontaine*, Lisboa, Verbo.
- Lessing, G.E. (2001), *Fábulas* (tradução, prefácio introdução e notas de Fernando Ribeiro), Lisboa, Planeta.
- _____ (1970-79), *Werke* (org. K.Guthke), 8 vols., Munique, Carl Hanser Verlag.
- _____ (1883), *Fábulas*, (traduzidas literariamente em prosa e imitadas em verso por Henrique O'Neill), Lisboa, Livraria Ferreira.
- _____ (1853), *Fábulas* (traduzidas do alemão por João Félix Pereira), Lisboa, Imprensa de F. Xavier de Souza.
- O'Neill, H. (2004), *Fábulas* (selecção e apresentação de Glória Bastos e ilustrações de Geraldo Valério), Lisboa, Caminho.
- _____ (1888) *Fabulário*, Lisboa, Livraria Ferreira.
- _____ (1888a) *In Memoriam*, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências.

Secundária:

- Bastos, G. (1997), *A Escrita para as Crianças em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Caminho.
- Braga, Teófilo (s/d), *História da Literatura Portuguesa*, V Vol., Mem-Martins, Europa-América.
- _____ (1986), *História da Literatura Portuguesa*, VI Vol., Mem-Martins, Europa-América.
- Buescu, Helena (2001), *Chiaroscuro – Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- Coelho, J. Prado (1982) (org.), *Dicionário de Literatura*, II Vol., Porto, Figueirinhas.

- _____. (1976), *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand.
- Colóquio Letras, Lisboa, n.º 153-4 Julho-Dezembro, Lisboa.
- Marques, A H Oliveira (2001), *Breve História de Portugal*, Lisboa, Presença.
- Mesquita, A P. (2006), *O Pensamento Político Português no Século XIX*, Lisboa, INCM.
- Monteiro, O. P. (1999), “Exercícios de Humor: ‘Os Contos’ e ‘Fábulas’ em verso de Garrett”, *Colóquio Letras*, Lisboa, n.º 153-4 Julho-Dezembro, Lisboa, 141-168.
- Pereira, L., (2007) *A Fábula em Portugal – Contributos para a História e Caracterização da Fábula Literária*, Porto, Profedições.
- Ribeiro., F. (2007), “Introdução”, in: Lessing, G.E., (2001), *Fábulas*, (tradução, prefácio introdução e notas de Fernando Ribeiro), Lisboa, Planeta, 15-56.
- <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/pnlv/apresentacao.php?idDoc=2>

Da cultura tradicional aos textos contemporâneos – as crianças em contexto literário angolano

ORQUÍDEA RIBEIRO

*Com fios feitos de lágrimas passadas
Os meninos de Huambo fazem alegria
Constroem sonhos com os mais velhos de mãos dadas
E no céu descobrem estrelas de magia*
Rui Monteiro¹

Autores angolanos como Luandino Vieira, Pepetela e Manuel Rui Monteiro enveredaram pelo caminho da resistência e preservação da cultura através da escrita, impulsionando um movimento de recuperação da tradição cultural e da história. Nas suas obras, as crianças são obrigadas a um amadurecimento rápido, confrontando-se com a dureza da realidade quotidiana, descobrindo um mundo em que não podem ser simplesmente crianças, mas que ainda permite a rebeldia, a imaginação e o sonho. Neste texto pretende-se abordar a temática das crianças como personagens em obras de escritores angolanos, a partir de textos de Luandino Vieira, Pepetela e Manuel Rui.

Pires Laranjeira notou, no contexto da produção literária africana, a importância da temática da infância, da ligação entre o novo e o velho, salientando que “as crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, de gazuas do futuro, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial” (Laranjeira, 1995: 128). A temática infantil é abordada recorrentemente em vários textos literários africanos e angolanos, mostrando a criatividade das crianças e dos jovens na recuperação do passado, na integração de vivências presentes e na definição do futuro. Se é verdade que “as dificuldades enfrentadas cotidianamente pelas crianças (...) constituem material da literatura infanto-juvenil” (Macedo, 2008: 64) também é certo que as crianças surgem como protagonistas de mundos ficcionais ou reais na literatura em geral.

O tempo da meninice restaurada, o tempo da infância, é reinventado na escrita de Pepetela no interior de Angola e durante a luta/guerra pela independência, por Luandino Vieira na Luanda dos anos cinquenta, por Manuel Rui, descrevendo a Luanda dos anos oitenta, isto é, após a independência. A infância como tempo de liberdade, fantasia e travessuras, o espaço do sonho por excelência, está associada a um peso existencial em Luandino Vieira, Pepetela e Manuel Rui. Nestes autores o mundo ficcional espelha a realidade, retratando o aspeto cultural, social e político da época em que se situa a ação; neste contexto, vejamos como a ação das crianças se materializa em benefício dos aspectos referidos.

¹ Primeira quadra da letra da canção de Paulo de Carvalho “Os meninos do Huambo”.

***Quem me dera ser onda* (1991), de Manuel Rui Monteiro**

Em *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui Monteiro, as crianças (sobre)vivem e constroem um imaginário (infantil) na Luanda do pós-independência, assimilando os valores e os “esquemas” dos adultos, adaptando-se à nova realidade em que ser criança (imaginar, sonhar e brincar) também obedece às novas regras do período pós-independência no início dos anos oitenta.

O enredo inicia-se quando o pai dos protagonistas chega a casa com um porco para engordar no apartamento da família em Luanda. A partir daí, as crianças Ruca e Zeca transformam o ilustre visitante em animal de estimação, passando a inventar artimanhas para que os habitantes do prédio – uma espécie de micro-Luanda dos anos 80 –, composto maioritariamente por funcionários públicos, vendedores e membros do partido (MPLA), não percebam a presença do porco. Os meninos também são responsáveis por alimentar o animal com restos de comida colhidos pela cidade, principalmente os que conseguem num hotel. A preocupação das crianças é ainda arranjar formas para evitar a morte de “Carnaval da Vitória”, nome dado ao porco como referência à data marcada para seu abate, durante o feriado cívico angolano com o mesmo nome e que assinala o epílogo da narrativa.

O riso como reacção aos acontecimentos narrados na obra é provocado pela comichade das situações vivenciadas e apresenta-se como um elemento de resistência ao poder opressivo constituído pelo partido único que governa Angola após a independência. O sindicalista Faustino e o fiscal Nazário, habitantes do prédio, são dois indivíduos que causam alguma perturbação às crianças preocupadas com a estadia do porco na varanda, pois os dois tentam controlar a vida dos habitantes do edifício e estão associados à corrupção e à burocracia, situações muito comuns entre os funcionários da máquina estatal angolana. No entanto, são ludibriados pelas crianças que, apesar de parcialmente derrotadas, fazem de tudo para enganar a “vigilância” e alimentar o porco dentro do apartamento.

As crianças vão-se afeiçoando ao animal, enquanto este também vai adquirindo “atributos quase humanos”: “O suíno estava quase culto, quase protocolar. Maneirava vénias de obséquio com o focinho e aprendera a acenar com a pata direita, além de se pôr de papo para o ar à mínima cócega que um dos miúdos lhe oferecesse à barriga.” (Monteiro, 1991: 26). Ruca e Zeca, como as crianças em geral, são desprovidos de interesses que não sejam os ditados pela emoção e pela afeição e fazem de tudo para que o “amigo” não seja expulso, morto, extraditado ou banido da varanda. Para salvar/esconder o porco, as crianças provocam situações caricatas, como a que acontece quando o fiscal entra no apartamento à procura de vestígios do porco. O fiscal é ameaçado pelas crianças, que lançam o boato que ele é ladrão, levando a que o homem acabe por ser perseguido pelos moradores do prédio. (*Idem*: 13-17)

Em *Quem me dera ser onda*, as crianças simbolizam a resistência aos exageros dos dirigentes do prédio através das estratégias e táticas para salvar o porco de uma morte certa, mas a sua atuação apresenta-se também como a chama revolucionária naquele espaço, promovendo a luta pela liberdade, pela sobrevivência, pelo acesso igualitário aos bens alimentares que faltavam durante a guerra civil. Por isso o discurso político vigente no período aparece satirizado:

– Eu é que estou a fazer? Eu que nem tenho maka com porco. Ele é que está a fazer tribalismo. E com porco. Só porque é meu. Tribalismo! Deixa lá de ismos, mulher, que isto não enche a barriga. Isso é peixefritismo, fungismo e outros ismos da barriga da gente. E tribalista é quem combate os ismos da barriga do

povo, como esse Faustino. É por isso que isto não anda pra frente e eu é que devia falar na rádio e não esses berenguéis simonescos. Era mesmo no meio dos relatos de futebol que eu ia falar panquês, e ismos da barriga. É só peixe frito e paleio – e arrotou. (*Idem*:190)

Carnaval da Vitória não tem salvação e acaba no fogareiro como “febras bem ajindungadas”, a alternativa à dieta sempre repetida de peixe frito. A “força da esperança” das crianças perdeu, e um convite para “uma farra” acaba por eliminar o desejo de impor a lei por parte do sindicalista Faustino e do fiscal Nazário – é a imagem de Luanda dos anos 80, com a resistência e o esforço das crianças a serem vencidos pelos “valores” mais altos de um bom convívio entre civis e agentes da máquina estatal angolana.

As aventuras de Ngunga (1972), de Pepetela

Pepetela escreveu *As aventuras de Ngunga* no contexto da guerra civil dos autóctones angolanos contra os colonialistas portugueses nos anos que antecederam a independência do país.² Esta obra, um “romance de aprendizagem”, foi escrita para ser usada como livro de apoio ao ensino do português na alfabetização dos intervenientes e apoiantes da guerrilha nas zonas dominadas pelo Movimento para a Libertação de Angola (MPLA)³ e servia também para reunir apoios e forças em torno do ideal comum de libertação, questão imediata e prioritária para o Movimento no início dos anos setenta.

Ngunga, personagem principal do romance, é uma criança órfã de 13 anos, cujos pais foram assassinados pelos colonialistas portugueses na lavra.⁴ Ngunga passa a viver como uma criança sem casa, abandonada ao seu destino, aventureira, vagueando durante quatro anos pelos kimbo⁵ de uma zona rural de Angola controlada pelo MPLA.⁶ Uma das consequências mais conhecidas da guerra e um dos problemas que continuam a assolar toda a África é a existência de crianças órfãs de guerra, quer porque perderam seus pais, quer porque ficaram totalmente sós, perdidas quando as suas aldeias foram destruídas durante confrontos armados.

Ngunga narra e dramatiza situações histórico-sociais, culturais e militares da guerra colonial que ocorreram durante o período de dominação colonial portuguesa em Angola. O diálogo intra e intercultural atravessa a obra: entre a cultura tradicional que representa o modo de vida da população rural das comunidades remotas de Angola que se caracteriza pelas atividades tipicamente rurais e, sobretudo, femininas – trabalhar na lavra, buscar água ao rio, pilar o milho e a mandioca –, e a nova forma de vida que se augura para Angola, representada aqui pelo movimento revolucionário MPLA e seus guerrilheiros que emprestam à narrativa uma dimensão étnico-cultural.

A vida de Ngunga é uma história com rasgos de história infantil, mas revestida de uma função didática. Ngunga é um jovem de caráter determinado, correto, “um bom

² A primeira versão desse texto data de 1973, tendo então o MPLA distribuído 300 exemplares entre os combatentes pela libertação de Angola.

³ <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>, consultado a 2011/08/06.

⁴ Lavra – campo agrícola.

⁵ Kimbo – aldeia, povoado.

⁶ “Ngunga é um órfão de treze anos. Os pais foram surpreendidos pelo inimigo, um dia, nas lavras. Os colonialistas abriram fogo. O pai, que era já velho, foi morto imediatamente. A mãe tentou fugir, mas uma bala atravessou-lhe o peito. Só ficou Mussango, que foi apanhada e levada para o Posto. Passaram quatro anos, depois desse triste dia. Mas Ngunga ainda se lembra dos pais e da pequena Mussango, sua irmã, com quem brincava todo o tempo.” (Pepetela, 1976: 6)

pioneiro, corajoso e sincero,” (Pepetela, 1976: 65) que segue o percurso de outros “pioneiros” com a guerrilha do MPLA e cresce aprendendo a pensar por si próprio. Ngunga compreende a luta do seu povo e defende a causa, o desejo de liberdade e de se tornar guerrilheiro.

Nossa Luta, uma outra personagem da obra, demonstra preocupação com Ngunga – “Foi Nossa Luta quem cuidou dele quando os pais foram assassinados, foi Nossa Luta quem o acarinhou e ensinou.” (*Idem*: 37) – quando a criança, no início da narrativa, chora de dor devido a uma ferida no pé; é Nossa Luta que sugere que ele procure o socorrista para fazer um tratamento. Ngunga reage porque “não gosta de apanhar injeções” (*idem*: 7), mas parte sozinho, à noite, para a aldeia do socorrista. O diálogo entre o menino e o socorrista mostra a ambiguidade da situação de Ngunga, nem adulto nem criança – caminha de noite sozinho, mas ao tratamento do pé o rapaz reclama de dor, levando o socorrista a afirmar:

– Um homem não se queixa, Ngunga.

(...)

– Não. Não tenhas medo, um homem nunca tem medo. Como é? Vieste sozinho à noite da tua aldeia, agora vais ter medo do tratamento?

O menino já tinha respondido:

– Mas eu sou ainda pequeno. (*Idem*: 13)

Aqui a ambiguidade: o socorrista fala com o menino como se este fosse um adulto; Ngunga, por sua vez, considera-se uma criança; criança na expressão da dor, mas adulto na deslocação que faz de noite até ao kimbo do socorrista; criança para participar na festa – “Qual é a criança que não gosta de festa?”, – mas adulto quando aceita a bebida alcoólica oferecida pelos aldeões: “Até o povo se admirava de ver um menino de treze anos caminhar sozinho.” (*Idem*: 41)

Ngunga aceita a oferta do Presidente Kafuxi para ficar a morar no seu kimbo: “Aqui, ao menos, terás uma família, um kimbo, um pai.” (*Idem*: 23) Kafuxi percebe a precariedade emocional e material de Ngunga quando faz o convite, mas enquanto Ngunga procura proteção, o presidente pensa nas vantagens que Ngunga trará como mais um trabalhador do kimbo:

Acordava com o Sol e ia ao rio buscar água. Trazia dois baldes, um em cada mão, e mais uma bacia cheia na cabeça. Depois acompanhava as três mulheres do Presidente à lavra, de onde saíam quando o Sol deixava de ser forte. As mulheres comiam mandioca ou maçarocas, mas não permitiam que ele arrancasse comida. À noite, todos comiam. O que sobrava era para ele. Ainda tinha de ajudar as mulheres a lavar as panelas, antes de dormir. (*Idem*: 24)

Com caráter íntegro, Ngunga, mesmo ciente da exploração a que está sendo submetido, opta por permanecer no kimbo de Kafuxi. Agora não é mais a proteção o motivo pelo qual permanece no kimbo, mas a possibilidade do seu trabalho na lavoura beneficiar os guerrilheiros e a manutenção da guerra. (*Idem*: 25) O rompimento com o presidente do kimbo surge quando Ngunga se apercebe das ações corruptas praticadas por Kafuxi que esconde a comida que deveria dar como contribuição para a alimentação dos guerrilheiros:

Quando chegava um grupo de guerrilheiros ao kimbo, Kafuxi mandava esconder a fuba. Dizia às visitas que não tinha comida quase nenhuma. Se alguma visita trouxesse tecido, então ele propunha a troca. Sempre se lamentando que essa era a última quinda de fuba que possuía. Se a visita não tivesse nada para trocar, então partia do kimbo com a fome que trouxera. (*Idem*: 32)

A consciência crítica afasta Ngunga da infância e aproxima-o do mundo adulto.

Enquanto descreve os percursos de Ngunga pelo interior do país, munido apenas de “um cobertor de casca, um frasco vazio, um pau de dentes, a fiska ao pescoço e a faca à cinta” (*Idem*: 21), o narrador refere os ideais políticos do movimento, retrata e critica as tradições culturais de Angola, como no exemplo da jovem Uassamba que Ngunga conhece num dos kimbos.

Ngunga e Uassamba sentem um amor impossível, já que esta foi “comprada” à sua família através da ancestral prática do alambamento⁷ e é uma das mulheres de um homem bastante mais velho. O amor torna-se impossível porque colocaria os pais de Uassamba numa situação difícil já que receberam o dote pelo “casamento” da filha e esta teme represálias à sua família. Ngunga aparece assim como um revolucionário ou opositor dos costumes e valores africanos ao não concordar que um velho – ainda por cima feio – se case com uma menina e que tenha várias mulheres simplesmente porque paga o alambamento. Note-se que o alambamento e a poligamia fazem parte da tradição angolana nas zonas por onde Ngunga se foi deslocando. A África rural continua a seguir as tradições e a ser governada por forças ancestrais.

Durante as viagens que faz sozinho a caminhar pelo interior do país – dez na totalidade –, Ngunga procura o autoconhecimento, a aprendizagem, enquanto se debate com o conflito de ter de partir / ter que ficar nos espaços físicos que percorre durante as suas viagens. As errâncias do menino são marcadas pelo prazer que sente no contacto com a natureza, na conversa com os pássaros e com as árvores que lhe servem de abrigo e de alimento nas horas difíceis: “Gostava era de passear, de falar às árvores e aos pássaros. Tomar banho nas lagoas, descobrir novos caminhos na mata. Subir às árvores para apanhar um ninho ou mel de abelhas.” (*Idem*: 31) As noites e as matas aparecem como refúgio para Ngunga, auxiliando-o a encetar as suas “fugas” e aventuras. É também na natureza que, no fim da narrativa, Ngunga encontra refúgio: “E correu para a liberdade, para os pássaros, para o mel, para as lagoas azuis, para os homens. Atrás de si ficava o arame farpado, o mundo dos patrões e dos criados.” (*Idem*: 85)

Mavinga responsabiliza-se pelo órfão e leva-o consigo, com a finalidade de o deixar na escola com o professor. Ngunga sente-se honrado por acompanhar o comandante e desperta o interesse das crianças nos kimbos, mas vive a situação de forma recatada e sem vaidade, já que a vida lhe ensinou a modéstia:

Ngunga sentia-se importante com o interesse das crianças. Outro qualquer aproveitaria para mentir, para contar histórias em que fosse um herói. Não Ngunga. A vida ensinara-lhe a modéstia. Aquilo que ele conhecia era ainda muito pouco! Os homens falavam de coisas novas que ele não percebia. Havia sempre alguém que lhe ensinava qualquer coisa. Se ele não tinha medo da noite e por isso diziam que era corajoso, havia outros que não tinham medo de injeções, por exemplo. (...) Por isso não era vaidoso. (*Idem*: 48)

⁷ Alambamento – prática tradicional relacionada com o casamento; compensação por parte do marido à família da mulher. A saída da mulher da casa dos pais para a casa do marido constitui para aqueles a perda de um precioso elemento de trabalho e, como tal, eles são compensados por tal perda.

Mas era Mavinga quem despertava maior atenção quando “contava suas aventuras mil vezes ouvidas” (*Idem*: 49) que não se cansava de repetir, sempre com alterações, ao bom modo de um contador de histórias. Ainda que o nome de Mavinga não seja citado, o narrador onisciente faz uma comparação entre este e Ngunga. Mavinga aumenta as histórias que narra para sobressair como herói, retirando sentido à sua narração. Ngunga contrasta com Mavinga – é humilde e sempre disposto a aprender, demonstrando sempre retidão de caráter e coragem.

Inicialmente Ngunga resiste em ir à escola, mas é durante a sua curta passagem pela escola que descobre que afinal também existiam adultos que não sabiam ler, como o comandante Mavinga, personagem que exerce a autoridade naquele espaço controlado pelo MPLA. Ele ralha com Ngunga por este beber bebidas alcoólicas e estar em lugares que não são adequados para uma criança. O menino protesta: “– Eu não sou criança. (...) Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir. Se tiver arma, faço fogo. Se não tiver, posso carregar as armas dos camaradas.” (*Idem*: 43) Mavinga resolve provocar a curiosidade de Ngunga para que este estude, porque é importante saber ler e escrever: “– És um rapaz esperto e corajoso. Por isso deves estudar. Chegou agora um professor que vai montar uma escola aqui perto. Deves ir para lá, aprender a ler e a escrever. Não queres?” (*Idem*: 44)

A passagem de Ngunga pelos “bancos” da escola é atípica. Ngunga e o outro aluno, Chivuala, vivem com o Professor União num acampamento improvisado perto de alguns kimbos.⁸ “A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo”; “aprender a ler e a escrever” era essencial para a continuação da Revolução para a libertação de Angola. (*Idem*: 53) No pouco tempo em que se senta nos troncos/bancos da escola, Ngunga aprende com o seu professor, União, a disparar balas reais, usando armas do tipo AK e AKS. Mas, quando são atacados, devido à escassez de munições, acabam por ser capturados e presos pela PIDE durante uma emboscada à escola e são levados para o Posto.

A Ngunga, provavelmente por ser criança, é dada a “liberdade” de viver e trabalhar como criado na casa do chefe da polícia política portuguesa. O professor União passa maus dias na cela, sendo interrogado e espancado pelos agentes da PIDE.⁹ As pancadas e os berros que Ngunga ouvia, em vez de enfraquecê-lo, aumentam a revolta e quando União é levado de helicóptero, Ngunga consegue matar o chefe da PIDE, recorrendo a uma pistola. Além desta arma, recolhe outras que lhe são imediatamente retiradas quando, após a fuga do Posto, se apresenta numa das brigadas do MPLA.

Ngunga chega depois a um kimbo onde os aldeãos/guerrilheiros conhecem Nossa Luta, mas descobre que o amigo morreu em combate. Ali decide permanecer, uma vez que o tratam com estima, e “sem que ninguém lhe dissesse, Ngunga começou a ir buscar água ao rio e a ocupar-se de pequenos trabalhos.” (*Idem*: 39) Neste contexto sociocultural, a execução de pequenas tarefas não é inadequada a um menino de treze anos de idade.

Pensando nos adultos e especialmente em Kafuxi, Ngunga pensa que a bondade é uma característica das crianças; à medida que cresce, o indivíduo torna-se um ser corrompido e egoísta, “começa a ficar mau e invejoso.” (*Idem*: 65) Para Ngunga, o professor União preserva essa qualidade, já que é “capaz ainda de ser um bocado criança”, pois pratica o bem. A criança reflete repetidamente sobre esta questão:

Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. Não, tinha uma coisa, era essa força dos bracitos. E essa força ele

⁸ “A escola era só uma cubata de capim para o professor e, numa sombra, alguns bancos de pau e uma mesa.” (Pepetela, 1976: 51)

⁹ “Ngunga ouvia as pancadas e os berros do chefe da PIDE.” (*Idem*: 78)

oferecia aos outros, trabalhando na lavra, para arranjar a comida dos guerrilheiros. O que ele tinha, oferecia. Era generoso. Mas os adultos? Só pensavam neles. Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo? (*Idem*: 33)

No fim da narrativa, Ngunga parte em direção ao seu destino; muda de nome e desaparece, metaforizando um novo ser humano, fruto do processo de aprendizagem e do crescimento e amadurecimento:

– Mudei muito agora, sinto que já não sou o mesmo. Por isso mudarei também de nome. Não quero que as pessoas saibam quem eu fui.

– Nem eu?

– Tu podes saber. Só tu! Se um dia quiseres, podes avisar-me para eu vir buscar-te. Escolhe meu novo nome.

Uassamba pensou, pensou, apertando-lhe a mão. Encostou a boca ao ouvido dele e pronunciou uma palavra (...) nem as árvores, nem as borboletas nocturnas, nem os pássaros adormecidos, nem mesmo o vento fraquinho puderam ouvir para depois nos dizer. (*Idem*: 123sg.)

Esta obra de Pepetela remete para a reconstrução e/ou a revisão de algumas tradições. O romance *As aventuras de Ngunga* foi escrito para ser um instrumento didático, seguindo o exemplo dos contadores de histórias da tradição oral africana em que as narrativas têm sempre uma moral, uma lição a ensinar aos leitores.

***A cidade e a infância* (2007) e *Velhas histórias* (2006), de Luandino Vieira**

Em *A cidade e a infância*, de Luandino Vieira, o primeiro livro do autor composto por contos escritos em 1954/55, a infância está nas ruas, nos musseques da cidade de Luanda e as crianças enriquecem a paisagem cultural da cidade que é o espaço de eleição da sua ficção. Luandino apresenta-nos um mundo que não se pode expressar por si mesmo, mas que se manifesta através da paisagem humana e cultural detalhadamente pintada pelo autor. A ação de *A cidade e a infância* decorre em Luanda durante os anos cinquenta, em plena época colonial, sobressaindo na cidade as diferenças entre os bairros de asfalto e os bairros de terra vermelha, os musseques. Em “A fronteira de asfalto”, um dos contos de *A cidade e a infância*, lê-se:

Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma tênue nuvem de poeira que o vento levantava, cobria tudo. (Vieira, 2007: 78)

Ricardo, o menino negro de “A fronteira de asfalto”, questiona Mariana, a amiga branca, sobre as mudanças na sociedade da época. A amizade entre os dois, que parecia tão natural durante os primeiros anos, torna-se cada vez mais impossível: “– E tu achas que está tudo como então? Como quando brincávamos à barra do lenço ou às escondidas? Quando eu era o teu amigo Ricardo, um pretinho muito limpo e educado, no dizer de tua mãe? Achas....” (*Idem*: 78) Ricardo “lembrava-se do tempo em que não havia

perguntas, respostas, explicações. Quando ainda não havia a fronteira do asfalto.” (*Idem*: 79) As feridas da dominação colonial estão reflectidas nas tensões sociais que povoam a cidade de Luanda. O aparecimento da fronteira de asfalto provoca divisões, cisões; a cidade e a infância estão entrançadas de tal forma que o espaço da cidade e o tempo da infância parecem um só, mas é a cidade que predomina como lugar de diferenças sociais, de preconceito e de segregação. Por isso, para Salvato Trigo,

‘infância’ e ‘cidade’ são dois conceitos sociolinguísticos que se excluem mutuamente: ao aparecimento e desenvolvimento da cidade corresponde o sepultar dos tempos de infância descuidada (...) A cidade anula, pois, a infância e faz nascer o musseque, espaço marginalizado e emblema de divisão étnico-social por ela provocada. (Trigo, 1981: 213)

Luandino incorpora temas do quotidiano da cidade relacionados com a infância, como o racismo, através da descrição das tranças loiras e dos olhos azuis das meninas e do corpo mulato ou negro dos meninos; a separação da cidade de Luanda entre bairros ricos, de asfalto, e bairros pobres, de terra vermelha; o desenvolvimento e a falta dele; a violência contra os locais; o medo da polícia.

Noutro conto do mesmo livro, “Encontro de acaso”, o encontro ocasional, “cruel”, traz as lembranças da infância perdida e de caminhos separados na mesma cidade. Da “meninice descuidada” só ficou “a ferida” feita pela memória, porque “tudo se modificou” – o desenvolvimento destruiu a floresta e as crianças deixaram de ser “os cavaleiros da Grande Floresta.” (Vieira, 2007: 49sg.) A infância ligada à imaginação, à aventura, desapareceu, e o “chefe do bando” leva uma vida de adulto como um “farrapo”, um rufia, um bêbado. Da infância quase idílica a uma vida adulta forçada, marcada por vícios ou deslizes, vai um pequeno passo.

Para Rita Chaves, na obra de Luandino,

a cidade funciona estrategicamente como uma alegoria do projecto de nação imaginado e perseguido pelos militantes. Em seus bairros mesclavam-se representantes da pluralidade de raças, etnias, línguas de que se compunha a população oprimida pelo sistema colonial. (Chaves, 2005: 25)

Neste sentido, a estória “O último quinzar do Makulusu”, uma das quatro estórias de *Velhas estórias*, complementa a afirmação de Rita Chaves, pois tanto a estrutura como o conteúdo do texto remetem para o conto tradicional angolano, para a estória, para o *mussosso*. Começando por definir o local e a data da acção – Makulusu, “nosso musseque”, 1938 –, o narrador conta como era o “antes.” As crenças populares levam os habitantes do musseque a falar de “medos de feiticeiros, e conversas de quinzar, quianda, camucala”¹⁰ (Vieira, 2006: 171), com alguns a designar a lenda por “xaladice,” já que “o quinzar devia ser mas era um mais-velho qualquer, abandonado na família, [que] vira-va monstro para adiantar procurar comida.” (*Idem*: 170)

Nesta estória, os traços da africanidade, da angolidade, são bem evidentes; as imagens expressivas e fantásticas, características da cultura africana do antigamente, quando os mais velhos “iam por estórias” (*Idem*: 176) atravessam a narrativa, e, tal como na literatura oral africana, também esta estória reflete aspectos da vida do povo angolano,

¹⁰ Quinzar – monstro sanguinário meio onça, meio homem na mitologia popular angolana; quianda – sereia; camucala – monstro só com metade do corpo.

onde a tradição e a cultura se manifestam. O processo do “por estória” começando pelas adivinhas, para depois passar à estória, era um momento único para os *monandengues*, as crianças. As crianças têm consciência do respeito que devem ter para com a tradição oral e para com os mais velhos: o momento em que a transmissão oral e cultural ocorre tem que ser seguido com atenção e em silêncio: “nossos olhos todos postos na boca da senhora, pendurados, esperando as palavras iam sair, sabedoria que traziam (...) Porque Sá Domingas nunca que repetia: inventava novas todos os dias.” (*Idem*: 176-177) As crianças, Zeca (narrador), Zito e Catita aguardam ansiosamente o momento da estória: “ela tinha falado: estória – e meu coração berridava.” (*Idem*: 183) A estória escolhida por Sá Domingas é a do quinzar, “conversas de nosso musseque nesses dias” (*Idem*: 185) – estória que transporta as crianças para o mundo imaginário e as arrepia, deixando-as com medo do quinzar. E é com medo que Zeca e Zito acompanham Catita a casa; o real e o imaginário cruzam-se, com as crianças a sentirem a presença do quinzar na escuridão da noite: “de estória? Refilava a noite toda.” (*Idem*: 187) Ao chegar à cubata do velho Kizuza e sua neta, a presença do quinzar é real e ameaçadora. A imagem que veem dentro da cubata passa a ser a do quinzar que passou da estória para a realidade:

E o quinzar estava lá, queria andar todo ele, tinha já feito completo todo, lhe ouvíamos até adiantar xaladices como vavô, para nos enganar, agarrar, ele nunca que ia poder atravessar na lagoa. As palavras de xalado eram as mesmas, verdade, só voz dele não conseguia de lhe imitar bem, sentíamos. (*Idem*: 190)

O velho Kizuza/quinzar é apedrejado pelos miúdos do Makulusu perante o desespero de Catita. O quinzar “sucumbiu” à pedrada que Zito “lhe arreou mesmo na alma dele.” O incêndio que se segue revela “no meio do fogo molhado, o quinzar, corpo dele só (...) boca dele, na cara, tinha fugido, tudo tinha saído embora.” (192sg.) Vavô Kazuza não volta a aparecer e Zeca relata que foi o último caso de quinzar no musseque do Makulusu.

Este texto, “onde o estrato da africanidade, sociolinguística e textual se afirma” (Trigo, 1981: 435) é exemplo da forma como Luandino Vieira “teatraliza” a língua para que os sons, os cheiros do musseque invadam o leitor e retratem a infância dos meninos do musseque, numa cultura em que o imaginário faz parte do dia-a-dia das crianças, provando que a imaginação infantil é universal.

Conclusão

A literatura de Angola retrata as paisagens reais do país, a esperança do seu povo, as angústias advindas dos vários conflitos (ultrapassados) e as raízes das culturas ancestrais. Os escritores assumem a herança tradicional através do tratamento literário dos valores culturais. A preocupação com a transmissão de valores culturais por parte destes escritores está associada à afirmação de uma identidade, identidade essa que se distingue da que é imposta culturalmente por parte do colonizador.

Para Manuel Rui Monteiro, as crianças são metáforas da jovem nação angolana, com as representações da infância a serem entendidas como as possibilidades que se abrem para o futuro. As personagens infantis, apesar da pouca maturidade e da identidade em formação, questionam a dura realidade do país. A descoberto nas obras aqui referidas está alguma crítica social: em Pepetela, ao regime colonialista e à cultura tradicional angolana (alambamento e poligamia); em Manuel Rui Monteiro, à burocracia e à corrupção; em Luandino, ao racismo, à opressão, às diferenças entre ricos e pobres.

Os autores retratam momentos distintos da história de Angola. Os contos de Luandino foram escritos na década de 50 e 60, período que antecede o início da guerra colonial e de libertação nacional, e debruçam-se sobre Luanda e a sua periferia; Pepetela produz *As aventuras de Ngunga* em pleno período da guerra de libertação nacional ou colonial, três anos antes da independência, que se dá em 1975; Manuel Rui Monteiro retrata o início dos anos oitenta, em que a jovem nação está a aprender a viver, tal como as crianças protagonistas da história.

A beleza e a inocência da infância e a fantasia da meninice, o universo da guerra acompanhado de violência apresentam-se em conjunto com descobertas e deslumbramentos próprios das crianças e da juventude. Os textos aqui abordados demonstram a “natureza plural da cultura angolana” (Chaves, 2005: 81), apresentando mundos diferentes, nos quais, diante das adversidades do quotidiano citadino, rural ou da guerra, prevalece um clima de otimismo da perspectiva de crianças-personagens. Estas personagens representam as diversas transformações sofridas pelo país; de monandengues a pioneiros ou camaradas, as crianças retratam a sociedade angolana em diferentes épocas e nos seus diferentes contextos – urbano ou rural, tradicional ou moderno. A autenticidade cultural está patente na simplicidade das cenas de vida nos musseques de Luanda, com uma “complexidade e (...) densidade bem angolanas e luandenses,” (Trigo, 1981: 283) nas aventuras das crianças em Manuel Rui Monteiro, ou nas zonas rurais da guerra colonial de Pepetela.

Bibliografia

- Chaves, Rita (2005), *Angola e Moçambique – Experiência colonial e territórios literários*, São Paulo, Ateliê.
- Laranjeira, Pires (1995), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Macedo, Tânia (2008), *Luanda, cidade e literatura*, São Paulo, Editora UNESP.
- Monteiro, Manuel Rui (1991), *Quem me Dera Ser Onda*, Lisboa, Cotovia.
- Ondjaki (2008), *Os da minha rua*, Lisboa, Caminho.
- Pepetela (1976), *As Aventuras de Ngunga*, Lisboa, Edições 70.
- Trigo, Salvato (1981), *Do Logotetismo ao Genotetismo. José Luandino Vieira – O Percorso duma escrita* (Tese de doutoramento), Porto, FLUP.
- Vieira, Luandino (2007), *A Cidade e a Infância*, Lisboa, Caminho.
- ____ (2006), *Velhas Estórias*, Lisboa, Caminho.
- <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/ngunga.html>, consultado a 2011/08/06.

Retratos em preto e branco: a infância em crônicas de Rachel de Queiroz (1910-2003)

KEILA VIEIRA DE SOUSA

Rachel de Queiroz: breve retrato

*O que dói não é bem a vida. O resto sim.
Mas viver, propriamente, não é tão duro.*
Rachel de Queiroz

Rachel de Queiroz (1910-2003) afirmava que: “de um modo geral, eu não tenho prazer em escrever. Eu escrevo porque vivo disso.” (Queiroz, 2002: 3) No entanto, a leitura de sua obra, constituída por romances, crônicas, peças teatrais, três livros de literatura infanto-juvenil e alguns livros em parceria, deixa-nos entrever que a escrita, para a autora de *O Quinze*, não devia ser fácil, pois não é fácil revelar o homem. Em seus textos ficcionais surgem as imagens delineadas da vida, das relações humanas, dos sonhos e das decepções que tanto nos inquietam e nos levam à reflexão, resultado da imensa agonia da partilha (o escritor conta ao leitor, o leitor se torna cúmplice) que as suas denúncias nos trazem: o homem da seca, a criança solitária, o desemprego, as mudanças sociais, o sonho não realizado, a fugacidade da vida, a morte, a saudade. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, “as crônicas de Rachel são fruto da diversidade de suas vivências, como sua experiência no sertão, em círculos literários, na política.” (Hollanda, 2010: 27). E,

algumas são extraordinários perfis constituídos por desenhos precisos de tipos regionais, capturados por suas lembranças do sertão ou de personagens eleitos pela cronista em episódios percebidos ao acaso. Outras crônicas são contos estruturalmente perfeitos. Outras, diálogos abertos com o leitor, cenas da vida carioca, reflexões sobre o amor, o tempo e a morte, paisagens, ou mesmo importantes documentos de história, ecologia, folclore. Em todas, a romancista e a cronista, a escritora e a jornalista, se dão as mãos de forma surpreendentemente harmoniosa. (*Idem, ibidem*)

A epígrafe que abre esta reflexão, “O que dói não é bem a vida. O resto sim. Mas viver, propriamente, não é tão duro” (Queiroz, 1989: 70), permite-nos perceber um depoimento pessoal sobre a angústia e a responsabilidade da escrita, subjugada a um exercício profundo de reflexão. A questão não está no vocábulo “vida”, mas em tudo que “o resto”, traduzido em paradoxo, acarreta. O resto é muita coisa, pois sugere toda uma carga de barreiras, de lutas que serão empreendidas para tornar a vida menos sofrida.

Até aqui, um breve esboço de Rachel de Queiroz, a primeira mulher a ser eleita pela Academia Brasileira de Letras (1977), cujas palavras nos clamam por observação e

ação. De acordo com Herman Lima, é através da sua linguagem, considerada enxuta, direta, coloquial, que a escritora “encara a vida de face, não foge a tentar uma solução para os dramas a que assiste, por mais contundente, a tudo ela procura dar o sentido exato, o rótulo próprio, a ficha insubstituível, doa a quem doer.” (Lima, 1989: xx) As crônicas de Rachel de Queiroz “exercem perfeitamente a sua função, a de interessar, provocar, comover – noutras palavras, fazer pensar e sentir, isto é, ajudar a viver.” (Rónai, 1989: vii)

Destarte, é esta escritora cearense, nascida na cidade de Fortaleza, em 17 de novembro de 1910 e falecida em 04 de novembro de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, quem nos abre uma janela para mostrar uma de suas paisagens: a infância brasileira. Ainda que este não seja o assunto mais recorrente em suas crônicas, o leitor não passa imune à força discursiva com que ela delinea a fragilidade desta infância. Basta ler, entre outras, *Cem crônicas escolhidas* (1958), *O brasileiro perplexo* (1963), *O caçador de tatu* (1967), *As meninhas e outras crônicas* (1976), *As terras ásperas*, *Falso mar, falso mundo* (2002).

A infância: imagens delineadas através de palavras

A infância brasileira nas crônicas de Rachel de Queiroz apresenta-se, principalmente, frágil, difícil e descrita ou percebida pelo viés da diversidade cultural, dos problemas sociais e econômicos, como se pode confirmar em: “Mimiro”(Ilha, novembro de 46), “Enterro de anjo” (Ilha, junho de 47) e “Menino Pequeno” (Glória, julho de 56), reunidas em *Cem crônicas escolhidas* (1946). Ou ainda em “O menino que morreu duas vezes” (8-9-1962) e “Neuma” (4-4-1964), ambas de *O caçador de tatu*.

Não se quer com isso afirmar que o sonho e o lúdico não transitem pelas crônicas da escritora cearense, mas estes temas são, normalmente, representações ou intenções de imagens inspiradas a partir do contato com a família de sua irmã,¹ como podemos ler em “Daniel no jardim zoológico” (*O caçador de tatu*), “O menino e o caravelle” (*As meninhas e outras crônicas*) e “A menina que vai crescer” (*As terras ásperas*). Tornam-se marcantes para o leitor as “crônicas secas”, ou seja, as reveladoras de uma infância brasileira tão real e concreta quanto aquilo que podemos enxergar ao abrir a janela, ligar a televisão ou ler um jornal.

As crônicas selecionadas para esta análise,² “Mimiro”(Ilha, novembro de 46) e “Menino Pequeno” (Glória, julho de 56), encontram-se numa publicação direcionada para o público juvenil com o título *Cenas Brasileiras* (1995). Ao longo das vinte e cinco crônicas que compõem este livro,³ deparamo-nos com a fragilidade da vida, as artimanhas do destino e do tempo. Tecendo imagens, Rachel de Queiroz compõe uma infância triste, fruto de uma série de consequências, entre as mais sérias, a constituição da própria família, como se depreende da leitura de “Mimiro” e de “Os filhos que nunca tive”. Principie-mos, então, as linhas deste retrato com “Mimiro”, cuja frágil existência se deixa entrever logo na descrição do personagem:

¹ Lembremo-nos que Rachel de Queiroz nutria uma profunda afeição por sua irmã Maria Luiza, havendo declarado que esta lhe era como uma filha: “E tenho, finalmente, a minha irmã Maria Luiza, que é a única coisa que possuo no mundo. Ajudei a criá-la, até disputei a maternidade dela com mamãe, palmo a palmo. Ela tem dois filhos homens, que são meus dois netos, o marido dela é o meu genro, embora seja a minha irmã caçula.” (In: Nery, 2002: 45).

² Publicadas primeiramente em *Cem crônicas escolhidas* (1946).

³ O livro é composto por crônicas selecionadas de *Cem crônicas escolhidas* (1946) e *O caçador de tatu* (1967).

Mimiro chama-se na realidade Casimiro; tem treze anos e aparenta nove: é moreninho tostado, de fala sonsa e rouca, a perna fina, o olhar baixo, de viés. Nunca foi à escola. Diz que não adianta ir, porque é canhoto. Jamais ninguém lhe viu no pé um tamanco ao menos, nem no corpo uma roupa nova. Usa sempre uma carapuça de crochê escondendo o crânio coberto de feridinhas teimosas, que têm quase a idade dele próprio. ⁴ (Queiroz, 1999:19)

Nota-se que o acompanham uma idade inferior a real, um físico fora dos padrões de uma criança sadia, e um “olhar baixo, de viés”, ou seja, não há inocência ou confiança no olhar de Mimiro; antes um desconforto provocado, provavelmente, pelas circunstâncias em que é criado, “... o garoto em casa é enjeitado. O padrasto, então, já nem é só padrasto: para ele é madrastra, e das péssimas.”(19); e as duras obrigações do cotidiano a roubar-lhe a existência: “Mal amanhece o dia estão gritando com ele. Para dar capim à cabrita. Para subir no morro e ver se o porco fugiu do chiqueiro. Para apartar os meninos menos que estão brigando. Para deixar as crianças em paz. Para dar uma carreira na venda.”(19) Mimiro vai sendo empurrado para viver à margem da sociedade (“porque é canhoto”), do seio familiar, do aconchego da infância. Consequência de uma família desestruturada? Possivelmente sim, pois

a família do garoto é esquisita e numerosíssima. Formou-se, não por via regular de casamento e nascimento, mais por aglutinação. Os dois indivíduos que lhe constituem o núcleo, e são tecnicamente o pai e a mãe, chegaram ao atual estágio através de um longo processo de uniões e separações com indivíduos que já desapareceram da história. Junta com esta companheira, larga, fica com os filhos, junta outra vez, larga outra vez, mais filhos, e assim por diante. (18)

Portanto, é em resultado do desequilíbrio provocado pela aquisição de “novos valores” quanto à formação familiar, embora estes supostos valores pareçam fazer parte da própria constituição da família brasileira, como afirma Leila Mezan Algranti (1997: 87): “Tantas foram as formas que a família colonial assumiu, que a historiografia recente tem explorado em detalhe suas origens e o caráter das uniões...”, que Mimiro assume a sua condição de não “desejável” e a transfere às pessoas e aos animais. Não conhece a solidariedade, a bondade, a esperança; a existência do garoto parece ser uma “quase invenção dos outros”:

Ele dá a impressão de ser como uma presença imaterial, que existe apenas graças às invocações dos outros. E presença bem maligna, ao que parece. Dia em que está nos seus azeites, leva a cabrita a pastar na Praia do Cocotá, onde não nasce nem erva-rebenta-cavalo.

[...]

Quando está desfalcado de dinheiro, ou com ódio especial do padrasto, assalta os ninhos das galinhas chocas e vai vender “ovos fresquinhos do quintal” aos veranistas da Freguesia ou da Praia da Bandeira. (19-20)

⁴ Todas as citações referentes às crônicas “Mimiro” e “Menino pequeno” terão como referência: Queiroz, Rachel, 1999, *Cenas Brasileiras*, Rio de Janeiro, Editora Ática; indicaremos somente a página no corpo do trabalho.

Sendo a infância período de formação do caráter, de valores, do conhecimento pleno do amor, Mimião não obtém a chance de modificar-se como nos contos de fadas. Não existe ninguém para salvá-lo do “padrasto mau” ou transformá-lo num príncipe. Ainda que sofra, seja repudiado, sua única defesa é voltar-se para si, onde encontra somente dor e solidão para jogá-las sobre todos, as quais acabam por retornar sempre para si: “Não briga de agarrado com nenhum outro garoto; sabe-se magro, esmirrado, e as feridas da cabeça são pontos muito vulneráveis a qualquer pancada.” (20)

Em “Menino Pequeno”, o protagonista representa, por um lado a miscigenação, a força do novo sangue (“Ele descia a ladeira e vinha só. De cor era branco, de tez era pálido, filho de emigrante pobre que não herdou as cores rosadas da gente da terra velha e não adquiriu ainda o moreno igualitário da terra nova”, 95); por outro, representa a fragilidade, pois a “nova terra” não podia garantir a sua sobrevivência: “Ele nasceu perfeito, tinha pernas e tinha braços, tinha coração e fígado, tinha alma e tinha amor dentro do peito [...] E então por que ninguém lhe assegura, como todos os bichos da natureza aos seus filhotes, o sustento e a proteção enquanto deles carece?” (98)

Metaforicamente o menino, cujo nome não nos é revelado, segura uma rosa, tão frágil e indefesa quanto sua própria existência, como se esse menino pudesse retratar muito da infância brasileira: “É de notar que o pequeno, ao descer assim a ladeira empedrada, não ia à toa [...]. Porque na mãozinha suja como ele todo carregava – calculem! – carregava uma rosa. [...] Quem seria mais frágil, o menino ou a rosa? Ah, quem pode dizer neste país quanto durará um menino?” (95). Aqui, a proteção e a existência apenas o menino é capaz de assegurar à sua rosa:

Uma grande rosa cor-de-rosa [...] E o pequeno, evidentemente, tinha consciência daquela beleza e daquela fragilidade. Pois caminhava de leve, a mão direita segura a rosa, [...] a esquerda de vez em quando se erguia à frente para afastar da flor uma rajada de ar, ou qualquer perigo visível. (95)

Desta forma, ao contrário do que se possa refletir sobre a temporalidade dos textos escolhidos, já que remetem praticamente à primeira metade do século XX, e a crônica é um gênero marcado *a priori* por um fato da atualidade, tornando-a um texto transitório, o certo é que, ao menos na sociedade brasileira, as imagens representadas por “Mimião” e “Menino Pequeno” sobrevivem. Provavelmente isso se deva, por um lado, ao empenho da escritora em tornar suas crônicas atemporais, fruto da sua capacidade de observação e, acima de tudo, de sensibilidade para com a vida e com o próximo; por outro, demonstra que os desafios a serem vencidos pelos problemas relacionados à formação social atravessam décadas e são, conscientemente ou não, descritos por Rachel de Queiroz através do que Herman Lima definiu como uma “força expressional”. (Lima, 1989: xxv)

Por fim, a infância descrita por Rachel de Queiroz, mesmo que a princípio represente uma realidade brasileira, acaba por denunciar as dificuldades econômicas, os conflitos sociais e a fragilidade da vida, presentes também em outras partes do mundo. E, ainda que a literatura, no dizer de Adriana Facina, não seja “espelho do mundo social, mas parte constitutiva desse mundo. Ela expressa visões que são coletivas de determinados grupos sociais” (Facina, 2004: 25), a crônica de Rachel de Queiroz ajuda-nos a conhecer representações da infância na Literatura Brasileira e a incentivar reflexões e ações por parte das pessoas envolvidas com a vida pública do país.

Literatura: palavras em ação

Desde sempre se indaga “Para que serve a literatura?” Discussões de ordem filosófica, sociológica, política tentam explicar a sua função/utilidade. Para que serve a literatura, de que nos serve o texto literário? Dois textos recentes, o discurso proferido por Antoine Compagnon no Collège de France, intitulado *La Littérature, pour quoi faire?*⁵ e, *Literatura em Perigo*, de Tzvetan Todorov, deixam-nos entrever que a Literatura, para além de nos tirar do lugar-comum, serve para nos fazer pensar, refletir. Em *Literatura em Perigo*, alerta-nos o autor:

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? (Todorov, 2009: 92-93)

A literatura enquanto representação da realidade social pode nos revelar “coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. (Aristóteles) Portanto, o que se pretendeu aqui foi pensar a infância como tema na crônica de Rachel de Queiroz, analisando-se o texto literário a partir, principalmente, de imagens e personagens infantis.

Se nas crônicas apresentadas de Rachel de Queiroz a infância é destituída, aparentemente, dos grandes sonhos e desejos, pois “o menino deseja somente assegurar a vida de sua rosa”, enquanto “Mimiro [luta] para manter sua invisibilidade” –, perguntamo-nos até que ponto ter sua rosa, por exemplo, não será um sonho enviesado, dentro da dificuldade com que se deparam esses personagens cotidianamente? Afinal, como declara Antoine Compagnon, “a literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis” (Compagnon, 2009: 52), e as crônicas de Rachel de Queiroz bem serviram a este duplo aprendizado.

Bibliografia

- Algranti, Leila Mezan (1997), “Famílias e vida doméstica”, in: Souza, Laura de Mello e (Org.), *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 83-154.
- Aristóteles (1991), *Poética*, São Paulo, Cultrix.
- Compagnon, Antoine (2009), *Literatura para quê?*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Facina, Adriana (2004), *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Hollanda, Heloisa Buarque de (2010), “As crônicas de Rachel de Queiroz”, in: *Rachel de Queiroz: uma escrita no tempo* (ensaios), org. Fernanda Coutinho, Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 26-37.
- Lima, Hermam (1989), “Rachel de Queiroz”, in: Queiroz, Rachel, *Obra reunida*. Vol. 4, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- Nery, Hermes Rodrigues (2002), *Presença de Rachel: conversas informais com a escritora*, Ribeirão Preto, SP: FUNPEC-Editora.
- Queiroz, Rachel (2002), “Entrevista” in: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 21-39.

⁵ O discurso proferido por Compagnon foi traduzido no Brasil pela Editora da UFMG, Belo Horizonte (2009), com o título *Literatura para quê?*

- ____ (1999), *Cenas Brasileiras*, Rio de Janeiro, Editora Ática.
- ____ (1989), “O Ideal”, in: *O caçador de Tatu*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- Rónai, Paulo (1989), “Rachel de Queiroz ou A Complexa Naturalidade”, in: Queiroz, Rachel, *Obra reunida*. Vol. 4. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- Souza, Laura de Mello e (1997) (Org.) *História da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Todorov, Tzvetan (2009), *A Literatura em Perigo*, Rio de Janeiro, DIFEL.

LIJ alemana traducida a la lengua vasca: un estudio descriptivo

NAROA ZUBILLAGA

Introducción

El objetivo de esta comunicación es presentar la investigación que estoy realizando bajo la dirección de Ibon Urizarri (UPV). Este proyecto empezó a gestarse como trabajo final al término del master en Lingüística y Filología Vasca (UPV), y la idea es que siga desarrollándose como tesis doctoral.

Todas las intervenciones de este coloquio analizan los campos de la LIJ alemana y de la LIJ portuguesa, así como la relación entre ellas. Mi intervención, por tanto, quiere tratar de acercarles a otra realidad que tal vez no les sea tan conocida: la traducción de la LIJ alemana a la lengua vasca, o euskera.

En los siguientes puntos voy a explicar el porqué de mi investigación, la metodología que voy a utilizar para ello, algunos de los primeros resultados obtenidos y los pasos a seguir en el futuro.

Razones para la investigación

Para ilustrar las razones que explican el sentido de mi investigación, voy a ofrecer los siguientes datos:

El género de la literatura infantil y juvenil abarca, aproximadamente, el 23 % de la producción total de la literatura vasca (Lopez Gaseni, 2000). Se trata, por tanto, de un género de importancia significativa, aunque el estatus del que goza no se corresponde en la misma escala.

Limitándonos a observar la producción de la LIJ vasca, el porcentaje de obras traducidas asciende al 73 %, una cifra muy considerable pero, a su vez, muy corriente en casos de lenguas minorizadas, ya que dichas lenguas deben apoyarse en la traducción para ampliar su repertorio y, así, no quedarse fuera de los sistemas literarios más poderosos que la rodean.

El alemán no es, precisamente, la lengua de origen que más se utiliza hoy día a la hora de traducir LIJ. Lo es, más o menos, en el 9 % de los casos, aunque no hay que olvidar que sí lo ha sido en otras épocas. Según López Gaseni, que ha investigado la traducción de la LIJ traducida al euskera, en el primer período de la traducción (1876-1935), el alemán era la lengua principal, y en el segundo período (1936-1975) contaba con el 14,5 % de las traducciones. Además, la presencia que tuvieron en los años 80 autores como Nöstlinger o Kästner es indiscutible. Por tanto, aunque hoy en día las lenguas meta principales para traducir a lengua vasca sean el castellano, el catalán o el inglés (el inglés predomina, sin duda, como lengua meta principal en muchos de los sistemas), se puede decir que la literatura infantil y juvenil en lengua alemana ha sido de gran relevancia.

El profesor Ibon Urizarri de la Universidad del País Vaco (director de mi futura tesis doctoral), empezó a catalogar todas las traducciones realizadas del alemán al euskera (el

catálogo lleva el nombre de *Aleuska*), y de las entradas que contiene dicho catálogo, más de la mitad (56 % de las obras) son del género de la literatura infantil y juvenil. Por tanto, lo que más se traduce del alemán es literatura infantil y juvenil.

En base a estos datos, el objetivo de mi estudio es, por una parte, profundizar en el estudio de la traducción de la LIJ, ya que casi la mayoría de los estudios se hacen desde una perspectiva más bien pedagógica o literaria, y no desde el punto de vista de la traducción. Por otra parte, he centrado el análisis en la combinación lingüística alemán-euskera. Sin embargo, como en muchos de los casos las traducciones se han realizado a partir de la versión en castellano y no del alemán, uno de los puntos interesantes de esta investigación radica en analizar la influencia que tiene el castellano en los casos en los que ha sido utilizado como lengua puente (es decir, como sustituto de la lengua original).

Metodología

Al tratarse de un estudio descriptivo, en primer lugar hemos completado un catálogo con todas las obras traducidas del alemán al euskera. Naturalmente, esta labor requiere una actualización constante, ya que todos los años se publican traducciones nuevas que hay que catalogar. Es un trabajo que no tiene fin, pero que aporta datos empíricos de un sistema literario concreto que, de no ser a través de datos recogidos en un catálogo, sería muy difícil de valorar correctamente.

En mi catálogo han quedado recogidos, hasta la fecha, los datos de en total 330 obras (inclusive reediciones. Contando sólo las primeras ediciones son 260).

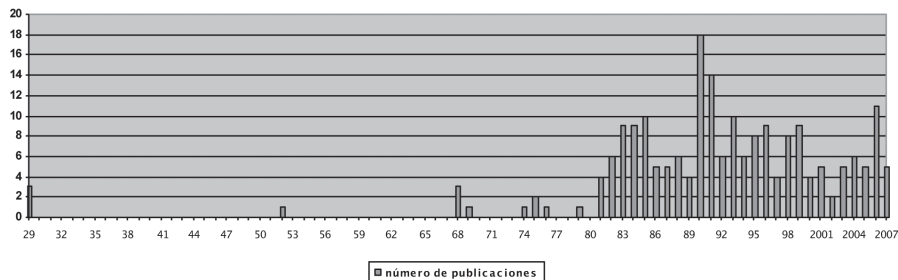
Utilizando como herramienta informática la base de datos que utiliza también el grupo TRACE de la Universidad de León para investigar las traducciones censuradas, he recogido datos relativos al texto original (año de publicación y autor) y al texto meta (año de publicación, editorial, nombre del traductor y si lo ha traducido directamente del alemán o indirectamente). Ese último dato no ha podido ser recogido en todos los casos, pero sí en la mayoría de ellos, intentando hablar, siempre que se pudiera, con el/la traductor/a para preguntarle acerca de dicha información.

Con los datos recogidos en el catálogo se pueden obtener resultados y conclusiones que nos dan una idea del panorama que componen los textos de LIJ alemana traducidos a la lengua vasca. El catálogo nos facilita, por tanto, el hacernos una idea concisa del sistema que componen dichas obras.

Completado el catálogo y sacadas las conclusiones (algunas de ellas se muestran en el siguiente punto), he procedido a escoger las obras que constituirán el corpus. Las obras no se han escogido al azar ni por razones arbitrarias, si no 20 traducidas directamente del alemán y otras 16 traducidas del castellano, intentando siempre que fueran obras traducidas por diferentes traductores, publicadas por diferentes editoriales y de autores alemanes diferentes. El objetivo ha sido que las obras sean lo más representativas posibles del catálogo, ya que el análisis textual se va a basar en dichas obras, y las conclusiones que se deriven tendrán un valor representativo del catálogo en su totalidad.

El catálogo y sus resultados

Tras completar el catálogo y estudiar los datos recogidos en ellos, son varias las conclusiones que he podido sacar acerca del sistema literario que componen las obras traducidas del alemán al euskera. En este capítulo tan sólo voy a mostrar algunos de ellos:



El gráfico que se observa sobre estas líneas muestra la evolución del número de obras traducidas a lo largo de los años. Las primeras obras fueron traducidas en 1929. Se trataba, concretamente, de dos libros con los cuentos de los hermanos Grimm (uno traducido por Ipolito Larrakoetxea, el otro por Joseba Altuna) y, el tercer libro, una traducción de los cuentos de Christoph von Schmid, realizada por Gabriel Manterola.

Salta a la vista la influencia que tienen los acontecimientos históricos y la situación socio-política de cada época en la producción cultural vasca. Los huecos tras las tres primeras traducciones nos llevan a repasar los datos históricos, pues no se pueden olvidar la Guerra Civil (1936-1939) y la posterior dictadura (hasta 1975), hechos que, sin duda, condicionaron toda la producción cultural. Ya en los últimos años del franquismo se percibió cierta apertura y flexibilidad. Cabe destacar, que en 1969 se estandarizó oficialmente la lengua vasca, por lo que se creó el “Euskara Batua”, la versión estándar de la lengua; este paso resultó decisivo para la producción escrita en lengua vasca. Se fundaron las primeras escuelas y editoriales vascas; en 1979 se aprobó el estatuto autonómico y en 1982 se adoptó la ley para la normalización de la lengua vasca, con el cual se reconocía el derecho a utilizar el euskera en la Comunidad Autónoma Vasca.

Lopez Gaseni y Etxaniz apuntan que el sistema literario vasco empezó a conformarse a partir de la década de los ochenta (Gaseni y Etxaniz, 2005), y esto coincide, naturalmente, con el sistema que componen las obras traducidas del alemán.

En los últimos años se traducen como media unos seis libros al año, lo que constata la relación del sistema de la LIJ vasca para con el sistema de la LIJ alemana.

Se ha traducido una selección muy variada de autores alemanes (más de 70), y también han sido muchos los traductores. Se ha observado que abundan los traductores con tan sólo una o dos obras traducidas (es el caso del 80 % de los traductores). Eso significa que para muchos de ellos traducir esa obra del alemán les ha servido como experiencia. Así, son pocos los que se han “especializado” traduciendo LIJ con esta combinación lingüística. Dos nombres que destacan en esta labor por haber traducido un gran número de obras y directamente del alemán son Pello Zabaleta y Xabier Mendiguren.

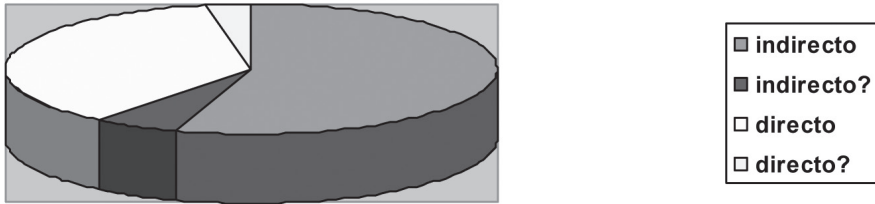
También he tomado en cuenta la diferencia de años entre la publicación del original y la publicación de la traducción. En más de una ocasión se repite la diferencia de unos 150 años, lo cual muestra la importancia que tienen las obras clásicas. Sin embargo, aparte de estas diferencias de más de 150 años, hay muchos casos en los que se computan más de 15 años entre la publicación del original y su traducción.

Cabe mencionar que, sobre todo en los años ochenta, las principales editoriales españolas adquirían los derechos de autor de las obras originales para todas las lenguas oficiales de España, por lo que las traducciones al catalán, al gallego y también al euskera dependían siempre de estas editoriales y sufrían una demora en comparación a la versión en castellano (Fischer, 2002).

Hoy día, hay editoriales que negocian directamente con la editorial alemana, sin tener que acudir a las editoriales españolas.

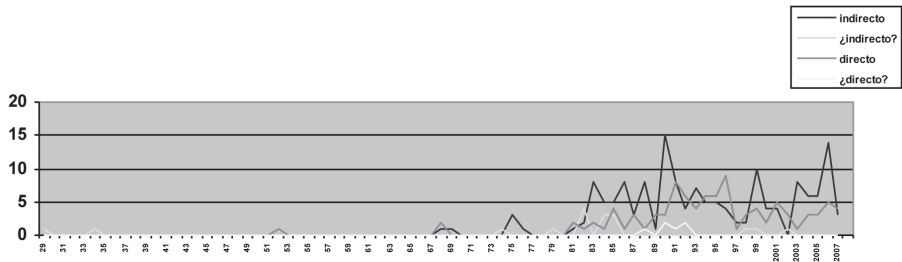
Y es que la razón principal para que el sistema de la LIJ traducida a la lengua vasca sea tan complejo es que la relación no surge entre dos polisistemas (la del texto original y la del texto meta), si no que entre tres polisistemas (entra en juego el polisistema de la lengua puente).

Por eso, uno de los datos más significativos que he en cuenta en este estudio es el de la práctica de traducir directamente o indirectamente del alemán. El siguiente gráfico nos muestra cuál es la situación:



En los casos en los que no se pudo hablar directamente con el/la traductor/a o había dudas de las respuestas obtenidas, se optó por poner el signo de interrogación.

Tal y como se aprecia en el gráfico, en más de la mitad de las ocasiones se ha traducido no directamente del alemán si no del castellano. Esta práctica ha sido mucho más habitual sobre todo en los primeros años, cuando lo preferente era que la sociedad vasca contara con material en euskera, sin darle mayor relevancia al hecho de traducir directamente o indirectamente. Hoy en día casi siempre se traduce directamente del alemán.



En el gráfico de arriba se observa la evolución que han tenido las prácticas de traducir directamente e indirectamente. La línea azul representa la práctica de traducir indirectamente, es decir, tomando como lengua original el castellano, y se percibe una disminución notable de esta práctica en los últimos años, al mismo tiempo que la línea rosa (traducción directa) queda por encima de la azul en el último año registrado en el gráfico.

Siguientes pasos

Tal y como he explicado en el capítulo dedicado a la metodología, he escogido obras representativas del catálogo. A continuación, voy a escanear estas obras, es decir, las originales, sus traducciones y, en su caso, la versión en castellano.

Una vez que estén en formato digital, el objetivo es alinear los textos pares, es decir, mediante herramientas informáticas, emparejar el texto original con su traducción correspondiente, línea por línea.

Al tener los textos originales alineados con sus traducciones, voy a pasar a hacer búsquedas de los elementos que puedan ser más interesantes para el estudio.

Ciertamente, hay algunos elementos que tienen una mayor presencia en este género y que resultan, por tanto, de especial interés desde el punto de vista de la traducción. Expertos en la materia coinciden en que los elementos más interesantes son los culturales. Ya los mencionaba Klingberg en su estudio de 1986 y estudios más recientes como el de O'Sullivan (2000) lo corroboran.

En el caso de esta investigación, sin embargo, el objetivo es hacer una comparación de los casos en los que se ha traducido del alemán y del castellano, para analizar la influencia que tiene la utilización de la lengua puente.

Aunque todavía está todo por concretar, estos serían los elementos a analizar:

- Jerga/idioma infantil y juvenil (habla formal/informal, maldiciones, expresividad...)
- Humor.
- Referencias culturales:
 - Nombres propios (sobre todo los ficticios)
 - Alimentos (y descripciones de los hábitos de comida)
 - Folclore (nombres de fiestas, personajes, costumbres)
 - Juegos
 - Juegos de palabras o canciones
- Deutsch-Euskara/Deutsch-Castellano-Euskara
- Cómo se ha traducido todo lo anterior en ambos casos, traduciendo directamente e indirectamente. ¿Se nota la influencia del castellano en las referencias culturales, en los registros etc.?
- Latinismos vs. Composición de las palabras (¿entorpece el castellano la característica de la lengua vasca de crear palabras compuestas?)
- Partículas

A modo de conclusión

En mi presentación en el coloquio sobre literatura infantil y juvenil alemana y portuguesa he querido explicar en qué consiste la investigación que estoy realizando. La traducción de la LIJ alemana a la lengua vasca tiene como característica que, sobre todo en los primeros años de la práctica, se ha traducido del castellano. Por tanto, aparte de analizar los fenómenos propios de la traducción de literatura infantil y juvenil, resulta interesante observar cómo y en qué afecta la utilización de la lengua puente.

Bibliografía

- Fischer, Martin (2002), "Übersetzte deutschsprachige Kinder- und Jugendliteratur in Katalonien und im Baskenland", in: Ruzicka Kenfel, Veljka, *Kulturelle Regionalisierung in Spanien und literarische Übersetzung. Studien zur Rezeption deutschsprachiger KJL in den zweisprachigen autonomen Regionen Katalonien, Galicien und Baskenland*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 43-63.
- Klingberg, Göte (1986), *Children's Fiction In The Hands Of The Translators*. Lund, CWK Gleerup.

- Lopez Gaseni, M. (2000), *Euskarara itzultako haur eta gazte literatura: Funtzioak, eraginake ta itzulpen-estrategiak*. Leioa: EHUKo argitalpen zebitzua. Malmö, Cwkk Gleerup.
- _____/ Etxaniz Erle, X. (2005), *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura*, Iruñea, Pamiela.
- O'Sullivan, E. (2000), *Kinderliterarische Komparatistik*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.

II. ENSAIOS

Conta outra vez – O carácter eterno dos contos tradicionais e a sua vocação na literatura infantil

ROSÁRIO ALÇADA ARAÚJO

Nota: a presente comunicação iniciou-se com a narração oral do conto tradicional *A Carne da Língua*.

Começo por dizer que, neste momento, não estou a seguir a carreira académica – sou editora infanto-juvenil e escrevo para crianças –, embora seja uma área do meu interesse, à qual presentemente não me dedico por ter feito outras opções profissionais.

Com isto quero dizer que aquilo de que eu venho falar aqui hoje tem mais que ver – ou, melhor dizendo, tem quase tudo que ver – com a minha perspectiva de apaixonada por contos – talvez oficializada ou “credibilizada” pela profissão que tenho –, não sendo portanto uma perspectiva académica do tema.

A primeira coisa que eu gostava de dizer – ou de celebrar – tem a ver com a alegria que eu sinto pelo facto de existirem histórias. Muitas vezes dou comigo a pensar nisto: na sorte que o ser humano tem em conhecer histórias. Tal como existem as praias, as montanhas, as festas, à espécie humana foi dada essa possibilidade de escutar, ler, contar ou escrever histórias.

Em todas as idades, as histórias convidam-nos a sair do nosso mundo e das nossas circunstâncias. Ou seja, convidam-nos a não vivermos centrados em nós próprios, nos nossos egoísmos, na nossa opinião.

Acho que qualquer pessoa que goste de ler reconhece esse poder que as histórias exercem. Francis Spufford, no livro *The Child that Books Built* começa por falar da sua paixão por livros quando era criança:

Os livros que lemos em crianças oferecem-nos perspectivas que sozinhos nunca teríamos oportunidade de ver, cheiros que nunca poderíamos cheirar, sons que jamais ouviríamos. Apresentam-nos pessoas que de outro modo não conheceríamos e ajudam-nos a ver maneiras de ser que nunca nos passariam pela cabeça. E isso teve como resultado em cada um, senão a formação de um “ser intelectual e racional”, pelo menos o de alguém que foi enriquecido por se dar conta de que a sua vida ocupa apenas um pequeno espaço num mundo muito maior de possibilidades (Spufford, 2002: 10).¹

No fundo, quando lemos histórias, nós somos convidados a crescer. Numa linguagem mais académica, podemos até falar de “competência literária” na perspectiva de Mendonza Fillola, que fala da importância da capacidade de o leitor “escutar diferentes vozes”, ficando mais habilitado a relacionar-se com as diversas realidades com que é confrontado (Colomer *et al.*, 2002: 75).

¹ Tradução da autora.

Acredito, sinceramente, que existe no ser humano uma enorme sede de histórias e que não há jogo de computador que apague essa sede. E, na história da humanidade, nas diferentes culturas e nas diferentes religiões, nós encontramos histórias. Por exemplo, em Portugal, nós temos uma forte influência do cristianismo, e Jesus Cristo era um contador de histórias: por vezes, servia-se das parábolas para, como narrador heterodiegético passar uma mensagem na qual ele acreditava profundamente e que tinha tudo a ver com o seu interior como pessoa.

O carácter eterno dos contos tradicionais, imune ao decorrer do tempo e à evolução das sociedades – os contos tradicionais são portadores de uma memória, de uma cultura –, inclusive de realidades que já saíram da vida quotidiana de hoje e cuja participação em histórias constitui um veículo precioso no avivar da nossa memória. Essas realidades, uma vez em histórias – e através da palavra dita –, tornam-se referências situadas num enredo. Por exemplo, o fuso da *Bela Adormecida* é uma invenção antiga que não é referida nos nossos dias. No entanto, em *A Bela Adormecida*, o fuso é dado a conhecer às crianças de hoje num contexto que integra esta palavra no ritmo da história e que desperta o interesse da criança/leitor para compreender o enredo.

Os contos tradicionais dão prazer a quem os lê/escuta (uns mais do que outros, há para todos os gostos), mas é incrível ver na criança e até nos adultos a rendição a uma história bem contada. Para tal, contribuem muitas realidades: o ritmo, as palavras, toda a estética do texto e, claro está, essencial a um conto, a necessidade de um enredo, de um fio condutor da narrativa, a necessidade que o ser humano tem de perguntar “E depois, que aconteceu?”.

Na minha vida profissional – quando analiso o que escrevo (como autora) ou quando analiso originais (como editora), faço a mim mesma este teste: tenho vontade de “virar a página”? Tenho vontade de saber o que vem a seguir? Aqui lembro-me de Peter Brooks, que fala do “narrative desire”, do “desejo da narrativa”, que concebe a leitura do enredo como uma forma de desejo que nos leva para a frente, que nos leva a caminhar pelo texto (Brooks, 2002: 37). E, como nós sabemos, um bom conto tem sempre dentro de si uma varinha de condão capaz de despertar em nós a sede de mais história e do trabalho de a ler. Sim, porque ler dá trabalho, ler é um trabalho (um trabalho que vale a pena, mas não deixa de o ser).

Um dos papéis essenciais dos contos tradicionais diz respeito à defesa de valores. E aqui eu distinguiria uma função objectiva e uma função subjectiva.

Do ponto de vista objectivo, muitos contos apresentam situações, atitudes e consequências que se transformaram em lei moral geral, com uma autoridade semelhante à do nosso Código Civil, que regula as relações privadas, contendo leis que se aplicam ao caso concreto. Por exemplo, se o Capuchinho Vermelho tivesse obedecido à mãe e ido pela estrada – em vez de ir pela floresta –, não se teria metido em sarilhos, pois já não encontrava o lobo. Este encontro passa de um acaso infeliz a uma sanção pela má conduta do Capuchinho Vermelho. Não se deve desobedecer e quem desobedece é punido. Ou seja: tal como a lei é consagrada num código que tem tendência a estar em vigor durante um período de tempo considerável (e é isso que o ser humano procura – segurança quanto à conduta que deve ter, senão até protesta “Estão sempre a mudar a lei!”), os contos têm vocação para durar eternamente.

Gostava de chamar a atenção para uma realidade: quando eu falo aqui em defesa de valores e de condutas, não estou a dizer que são os valores com os quais eu me identifico ou que acho que devem ser transmitidos a uma criança. Estou a dizer que os contos têm eles mesmos um espírito que muitas vezes defende determinada conduta – com a qual a criança se pode identificar ou não (ou até ser levada por um educador, por um mediador,

a concordar ou a pôr em causa). E isso leva-me à função subjectiva, em que o conto chega à criança não como lei mas como convite a questionar-se sobre si mesma e sobre o mundo. E neste campo temos um nunca acabar de possibilidades, não só através do que é dito como também através do que não é dito mas se encontra em toda a envolvente do texto e, claro está, em todo o simbolismo, em toda a carga simbólica que os vários elementos de um conto – cada personagem, objecto, lugar – trazem consigo. E esta é uma matéria que tem ocupado psicólogos e psicanalistas; estou a lembrar-me da famosa obra *Psicanálise dos Contos de Fadas* (Betthelleim, 2008) – que descobre nos contos a possibilidade de a criança interagir desde cedo com conceitos como o conceito da morte, da sexualidade, do que é o medo, etc.

E por isso, conhecer estes contos enquanto se é criança é realmente um tesouro que fica guardado dentro de nós e que ninguém nos pode tirar e que, ainda que não tenhamos consciência, se torna uma arma para enfrentar o mundo com todas as suas dificuldades.

Outro assunto que eu gostava de abordar e que acaba por me fascinar é o facto de os contos, que contam muitas aventuras – com perigos, mudanças, alegrias, tristezas, transformações – terem eles mesmos a sua própria e única história cheia de aventuras através dos tempos. Um conto pode ter uma história tão ou mais interessante do que a história que ele próprio conta.

Na verdade, os contos tradicionais estão à partida condenados à metamorfose – nós pensamos num conto contado oralmente; depois pensamos na sua recolha e na sua passagem à palavra escrita; e depois nas várias versões e reescritas até chegarem aos nossos dias – e, nomeadamente, no seu encontro com as crianças. E nesse aspecto, a célebre frase “quem conta um conto acrescenta um ponto” é uma realidade que acompanha o conto desde a sua nascença. Muito antes de serem postos a escrito, e com isso se ter perdido a *performance*, os tiques de quem conta, o tom em que a palavra é dita, eles já sofrem alterações, dependendo do narrador.

Estou a lembrar-me de uma comunicação que o António Torrado fez na Gulbenkian, há uns anos, em que falou de uma situação que é familiar a quem conta histórias a uma criança, que é a de termos de a ouvir dizer “Mas a mãe (ou o pai, a tia ou a educadora) não conta assim” e que a única resposta que temos para dar é “Pois. Mas eu conto” (Gaiaz *et al.*, 2002: 35). E, agora, acrescento eu: coitado do conto que não é ouvido nem achado sobre a sua própria versão! E toda esta aventura é o melhor que pode acontecer a um conto, pois é sabido que muitos deles se perderam no tempo e nas memórias dos que já não estão entre nós.

Teófilo Braga, numa anotação à segunda edição dos seus “Contos Tradicionais do Povo Português”, cita uma carta que Teixeira Soares lhe escreveu a propósito da recolha de contos:

Aconteceu o outro dia passar aqui uma noite a Maria Inácia. Chamei-a e à minha criada para junto desta mesa de trabalho para as interrogar sobre contos populares a que o povo chama *Casos*. Desculpavam-se da falta de memória juvenil para entrarem francamente neste campo; contudo disseram bastante para me deixarem estupefacto. Que peripécias! Que maravilhosos! Que poesia! Afirmaram unanimemente que seria impossível ao investigador mais diligente formar uma colecção completa de todos os *Casos* sabidos do povo: – Todos escritos enchem esta casa! – disse a Maria Inácia (...) (Braga, 2002: 18).

E, por isso, o melhor que pode acontecer a um conto é não se perder, ainda que isso implique que sofra alterações.

A este propósito, Teófilo Braga defende que as crianças são o melhor veículo para passar um conto à forma escrita, pois, segundo este autor, apresentam-nos uma “redacção pura, sem a incongruência do improvisador momentâneo, nem o artifício do literato”. Para Teófilo Braga, as crianças são “o verdadeiro ponto de transição entre a alma e a inteligência culta”. As meninas adultas já não faziam a recolha de contos com a mesma pureza, chegando estas a conhecer a palavra escrita “eivados de divagações românticas, tais como *explicações* dos actos, *nomes* de personagens e *considerações* religiosas”. Teófilo Braga queixa-se também das velhas que, nas palavras do próprio, “não querem narrar (os contos) nem à mão de Deus-Padre”. E com estas é preciso gastar tempo, paciência e dinheiro. Os amigos fazem despesas nas deslocações, acrescentando que “uma velhinha de cem anos recebeu também uns vinteitos pelo trabalho de contar”. E depois fala também dos patranheiros, cuja “dicção era sobretudo notável pelas construções linguísticas, formas dialectais, locuções de gíria, com uma prolixidade de repetidos paralelismos e com uma incongruência verdadeiramente infantil” (Braga, 2002: 19 e ss.).

Por isso, como vêem, a própria recolha, o confronto com a fonte, não é tarefa fácil.

Ainda que se identifiquem com um povo ou uma cultura, nós sabemos que os contos tradicionais viajam facilmente e são influenciados por diferentes gentes e tradições. Por isso, dou comigo a pensar que os contos tradicionais viveram a sua própria era de globalização muito antes do ser humano. Hoje em dia vemos muitos estudantes a mudar de país, a fazer Erasmus, a estudar e a trabalhar em vários pontos do mundo. Na maioria dos casos, enraizado numa cultura, o ser humano acaba por absorver a cultura de outros povos, por fazer novas descobertas. Com os contos, a realidade passou-se do mesmo modo desde que nasceram. E é por isso que aos nossos dias e até nós chegaram contos de diversas partes do mundo. E até chegarem, no seu percurso foram sofrendo diferentes influências.

Quando leio alguns livros de contos tradicionais escritos por autores contemporâneos, descubro nas suas obras verdadeiros exercícios de escrita criativa: reescrever um conto é um exercício de escrita criativa. É sempre fazer alguma coisa diferente. Primeiro, porque a forma como se diz é sempre indissociável do conteúdo da mensagem. E depois, por outra razão – e aqui lembro-me da Margarida Fonseca Santos e da Elsa Serra, na introdução a um livro sobre escrita criativa que eu tive a sorte de editar – e que se chama *Quero Ser Escritor* – em que perguntam ao leitor: “Quando é que tu decides ir para casa por outro caminho?” Respondeste “Quando o caminho que eu normalmente uso está cortado”? É uma resposta lógica... Se respondeste “Quando me apetece”, já estás mais perto da ideia que serve de base a este livro (Santos / Serra, 2007: 9).

E, realmente, creio que um autor, conhecendo um conto – ou as várias versões do conto – decide ir por outro caminho. E faz muito bem, caso contrário não valia a pena escrever! E, claro, ao fazê-lo, tem em conta para quem está a escrever. E se está a escrever para crianças, vamos a isso! De que é que elas gostam?

Gostam de rir? Adoram rir (quem não gosta?!). Então a Luísa Ducla Soares, uma das autoras de Literatura para a Infância que mais admiro, verificando que a tradição portuguesa é rica em contos divertidos, não perdeu tempo e escolheu como título de um livro de contos tradicionais escrito por si, *Contos para Rir* (Soares, 2003). Foi bem pensado!

Uma das formas de abordar os contos tradicionais portugueses consiste na sua reescrita em verso. Os contos tradicionais, desde a sua origem, viveram muito do ritmo, da repetição e do som (muitas vezes a prosa é interrompida por uma quadra). Maria Teresa dos Santos Silva escreveu histórias tradicionais, e através dos seus livros podemos ler uma história, toda ela contada em rima:

Era uma vez um frade finório
 Que caminhava de aldeia em aldeia
 E de casa em casa no seu peditório
 Para conseguir comida p'ra ceia.
 (Silva, 2003: s/ p.)

Assim começa o conto *O Caldo de Pedra*. Qual é a criança que não fica com os olhos a brilhar perante uma rima divertida?

Outro exemplo de intervenção do autor no enredo da história tradicional:

Em *O Coelho Branco e a Formiga Rabiga*, Alice Vieira, depois de escrever a história do coelho, da malvada cabra cabrês, do cão, do boi, do galo e da valente formiga, resolve desconcertar aqueles a quem este conto já é familiar. Senão vejamos: “O Coelho Branco e a Formiga Rabiga puderam assim entrar em casa, pôr a couve na panela e fazer a sopa para o jantar.” Até aqui tudo bem, mas agora ouçam a frase final: “Eu, que fui convidada, posso jurar que melhor sopa nunca provei nos dias da minha vida” (Vieira, 2008: 27). Neste caso, a autora não só acrescenta uma personagem no final da história, como essa personagem não é um animal ou uma pessoa qualquer: é ela mesma. E toda a perspectiva da história muda. Afinal, o narrador era participante e, provavelmente, terá assistido bem de perto a toda a angústia do coelho branco. Provavelmente tê-lo-á consolado e dado umas palmadinhas nas costas, e terá sido por isso que, no final, ele a convidou para o saudável banquete.

O autor contemporâneo tem ao mesmo tempo uma responsabilidade e um poder infinitos. O conto é seu! Exemplo desse poder é a recriação de *O Macaco do Rabo Cortado* por António Torrado, pois que nela – diferentemente do que acontece no conto tradicional, em que o macaco planeia a sua fuga / viagem para Angola – a história reza da seguinte maneira:

Não me metam na gaiola
 Que de mim ninguém se ri
 A tocar nesta viola,
 Tinglirim, tinglirim,
 A dançar com castanholas
 Vou daqui para Madrid.
 (Torrado, 2006: 169)

Então o macaco, afinal, foi para Madrid?

A esta situação inesperada acresce o facto de este autor ter explicado publicamente, no mesmo encontro da Gulbenkian (que mencionei aqui), em 2002, a escolha da capital de *nuestros hermanos*. Segundo as palavras de António Torrado “Só não mandei o macaco para Estrasburgo ou para Bruxelas, porque a rima era mais difícil...” E acrescenta: “Não recomendo as minhas actualizações/subversões das matrizes tradicionais a quem queira documentar-se sobre a oratura popular” (Gaiaz et al. 2002: 37).

Eu até posso concordar, mas é também nesse campo que reside a riqueza das versões dos autores contemporâneos. Sem perder de vista o cânone, desfrutar do que permaneceu e do que acabou de nascer, testemunho vivo de que as crianças de hoje não são as mesmas de outros tempos e de que a criatividade humana é infinita. E ainda bem!

Muito obrigada.

Bibliografia

- Bethhelleim, Bruno (2008), *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand Editora.
- Braga, Teófilo (2002), *Contos Tradicionais do Povo Português – Volume 1*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 6.^a edição.
- Brooks, Peter (2002), *Reading for the Plot*, Harvard University Press, 7.^a edição.
- Colomer, Teresa et. al. (2002), *Siete Llaves para Valorar las Historias Infantiles*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruiperez.
- Gaiaz, Ana et. al. (2002), *A Varinha e o Condão – O Regresso ao Maravilhoso – XV Encontro de Literatura para Crianças*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Margarida Fonseca / Serra, Elsa (2007), *Quero Ser Escritor*, Lisboa, Oficina do Livro, 1.^a edição.
- Silva, Maria Teresa dos Santos (2003), *O Caldo de Pedra*, Porto, Âmbar.
- Soares, Luísa Ducla (2003), *Contos para Rir*, Porto, Civilização, 1.^a edição.
- Spufford, Francis (2002), *The Child that Books Built*, London, Faber and Faber.
- Torrado, António (2006), *O Macaco do Rabo Cortado e Outras Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo*, Porto, Civilização.
- Vieira, Alice (2008), *Se Houvesse Limão & O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga*, Lisboa, Editorial Caminho.

Entre clarões e chuva, fadas, bruxas vivem...

Escrever para crianças é um exercício trágico com um final feliz?

GILDA NUNES BARATA

“Oh mãe, se a avó morreu, está morrida”.
Criança de 3 anos.

Escrever para crianças é uma reconciliação ou só um gesto de zanga?

Escrever para crianças exige o ter vivido uma infância feliz ou, pelo contrário, um tempo de infância infeliz fará dessa escrita um cumprimento maior?

Por que escrevem para crianças homens pouco harmoniosos?

Por que conferem harmonia às suas histórias infantis, homens em desacerto com as suas vidas e vice-versa?

Falar de tragicidade na escrita infantil pode ser tudo isto ou muito mais. Mais além, mais trágico.

Aquele que escreve um texto para crianças oscila sempre entre um discurso de uma infância que conheceu e o de uma infância desconhecida que tenta concentrar num tempo artificial.

Nunca tomei a escrita de um texto infanto-juvenil como um gesto ingénuo, como uma criação redonda de sentimentos redondos. Se só fosse isso um texto infantil, então estaríamos perante uma pastilha elástica que não seria deglutida e que ao fim de algum tempo já nem sequer serviria para um prazer próprio.

Qualquer texto literário, seja ele de que género for, tem de ter uma porção de indigestão, de fuga à posse, de falsidade, de recusa de comedimento. Se esse texto for para uma criança, a meu ver, deve exagerar nestas categorias.

As crianças ainda não são seres éticos; ainda não têm uma participação activa na vida pública; ainda não se integram em certos papéis sociais; mas são inevitavelmente um pouco mais do que tudo isso, porque o binómio felicidade-infelicidade é para elas transparente.

Escrever um texto para uma criança não pode ser um entretenimento que reitere um entretenimento exclusivo. Se assim for, o resultado dessa escrita será um exercício parvo que faz com que o leitor infantil comece a desconhecer o que tem em excesso em si mesmo, fora das palavras externas. A vida de uma criança excede sempre a vida curta das palavras. Curta na medida em que designa o sintoma, sofrendo doenças incuráveis no sentido que alcança e no inalcançável. Quem recebe uma palavra, recebe-a sempre à sua maneira.

A criança é excesso, excesso que não se deve ter como excesso acidentado. O texto recebido por ela não pode ser atrofiamento desse excesso: A tempestade na criança. Todos os caudais que a atravessam: monstros, pesadelos, fantasias, fantasmas, medos, diabretes verdes, diabretes encarnados. Cada criança vai organizando a sua vida interior, a sua intimidade, as suas figuras do bem e do mal. Os diabretes de uns não são os diabretes de outros.

Se todos os animais estivessem felizes numa floresta, se na floresta não houvesse perigo para cada um dos animais, como se tornaria o mundo imaginado uma linha tangencial ao mundo vivido e sonhado pela criança?

Gravitando e, ao mesmo tempo, limitando este excesso de vida na criança está aquilo a que um investigador francês – Patrick Charaudeau¹ – considera ser um exercício analítico do discurso. Este exercício analítico seria um ramo de conhecimento essencialmente interdisciplinar, convocando a Teoria da Literatura, a Sociologia, a Filosofia, a Psicologia, a Antropologia, a História e o próprio fazer literário, entre outros ramos do saber, como campos ideais para chegar a um conhecimento profundo dos processos pelos quais a linguagem se expressa.

Mas será que as palavras expressam a plenitude? Não estará a plenitude na vida da própria criança?

Nesse bordar de um texto com sons, folhas verdes, estrelas e bosques tem-se a tragicidade desse vislumbre da completude. Mas trata-se apenas do vislumbre, de uma aspiração. A existência da completude é o próprio interior da criança.

Ao ler um texto, todas as memórias, todas as evocações da criança são a caleidoscópica possibilidade de retirar de um céu alguns astros. Mas o céu continua na criança. Os astros fora da criança. O mistério maior é sempre o corpo vivido e sentido da criança. É esse mistério que lê o texto. É esse mistério o absoluto e não o texto.

Não queremos com estas palavras dizer que a literatura infanto-juvenil é menor ou maior. Queremos apenas dizer que é sempre trágico um texto medíocre, quer se trate de um texto para crianças ou para adultos. E que maior só o universo que contém todos os universos afectivos secretos, para além do universo verbal.

Um texto é menor quando é menor e não quando é para a infância. Isso parece irrefutável.

A arte é arte antes do Verbo. A história da imaginação começa antes da ordenação frásica. A história da imaginação é uma possível ordenação. Uma história pode conter uma só palavra ou um livro pode conter só imagens e ser uma história, uma partitura invisível que a criança cifra.

Tudo isto diz respeito, não dizendo somente respeito, a dados linguísticos, a estratégias discursivas, a uso de formas discursivas, a ritmos narrativos... No entanto, o ritmo maior é o pulsar da vida no batimento do coração da criança. Um só batimento já faz um coração. Um só afecto já faz um coração.²

Semeia-se. Ao escrever-se, semeia-se. O que se semeia pode ficar abortado ou crescer na neve, galgando pedras.

É uma radicalidade. Uma alquimia na qual comungam graças e desgraças. Não são só palavras, são graças, desgraças...

¹ Charaudeau, Patrick, *Langage et Discours: Éléments de Sémiolinguistique (Théorie et Pratique)*, Paris, Hachette, 1983.

² “E o que é importante para a criança é saber se gostam dela o suficiente para poder prosseguir calmamente nas suas investigações pessoais, certamente secretas, acerca das coisas importantes da vida, que não são seguramente, pelo menos para ela, nada que se relacionasse com a física ou com os planetas.

A pergunta é uma maneira admirável de a criança ir construindo o seu universo afectivo. A criança tem que saber qual é, afinal, o seu lugar naquele universo afectivo estranho que ela não conhece ainda bem. Quando pergunta, não é a realidade dos factos que lhe interessa mas a realidade dos afectos associados aos factos, ou que ela associa, dessa maneira secreta, aos factos. A criança usa os factos numa estratégia prodigiosamente inteligente. Serve-se desses instrumentos de que os adultos que já não sonham gostar tanto, para explorar melhor, sem que ninguém perceba, a realidade dos afectos.” (João dos Santos, 2004: 129).

A este propósito ocorre-nos pensar da justeza daquilo a que se chama “contrato de comunicação”. Este conceito foi tratado pela escritora brasileira Ieda de Oliveira.³

De que se trata quando se fala de “contrato de comunicação”?

Uma posição contratual, à partida, já é uma ameaça. Uma posição contratual, em literatura, torna-se uma ameaça redobrada. Não será a literatura uma música lançada subitamente para o sangue e um contrato o coágulo que pode obstruir esse fluxo?

Um projecto de comunicação... Não será um projecto de comunicação uma forma de mutilar a liberdade de expressão? Um projecto de comunicação precipita-se num caminho com um esforço atroz de o delinear. Quando pensa que está próxima a cura, o caminho adoce. Quando está próximo o reinício dá o caminho como finalizado. Um caminho não se faz com paciência quando tem mesmo que se voltar para a morte desse caminho. A liberdade de expressão não se coaduna com nada que controle o seu impulso de fogo. O projecto envelhece. A liberdade de expressão faz-se desaparecida, despreviada, arrancada a qualquer tempo. Toda a chama que a envolveu paira absoluta.

Um projecto de comunicação trata de delinear uma finalidade. Trata de, quando falamos ou escrevemos, traçarmos um objectivo que pensamos que, de algum modo, devemos atingir para o sucesso do acto comunicativo. Uma queimadura desperta sempre que queremos fazer um projecto. O projecto deve ser superado.

Para levarmos a bom termo um projecto temos que ser cuidadosos, escorreitos, temperados; administrando restrições e liberdades num tubo de ensaio que pode explodir... Há que conhecer um conjunto de estratégias discursivas que nos darão a medida, a acutância da margem de manobra disponível, da gestão das proibições, acções, omissões que farão o objectivo visado um êxito em termos de eficácia de comunicação. O projecto é da natureza do cauteloso. Falta-lhe o excedente da prudência.

Essa margem, em redor de um projecto, pode conter brechas. Se as brechas forem muitas, já darão origem àquilo a que alguns chamarão, drasticamente, de transgressão das regras. No entanto, como se sabe, o que para alguns é trágico, para outros é uma bênção.

Ora, em nosso entender, o escritor deve perder a segurança total do texto para alcançar a sua elevação em arte maior. O escritor seguro ficará no vigente. O escritor desafiador ganhará a imprevisibilidade do desafio. Alguns não darão pelo desafio, outros estranharão esse desafio, outros perderão de vista essa singularidade. Não importa.

Digamos que a criação é um feixe de forças, um “pizzicato”. Na relação entre psicoterapeuta e paciente, também existe esta aventura de culminar numa segurança maior sempre intervalar; num toque com os próprios dedos no corpo vivido do doente, dedicando-se uma vida.

O psicoterapeuta precisa de conferir segurança ao seu paciente. Sem ela, o paciente ficará entre duas inseguranças: a que já sentia e a que a relação, então estabelecida, acentua.

Por outro lado, só essa segurança não dará origem a riscos com variáveis novas, a um imaginário de falas e canonizações dessas falas. Assim é a fragilidade do acto criativo.

Se os contratos de comunicação, como se percebe, variam no tempo e no espaço, isto é, são próprios de épocas; a arte é o arcanjo mais intemporal que Deus teve oportunidade de criar e depois desconhecer. Deus vai desconhecendo o insólito da sua própria força criadora. A transfiguração do insólito provoca a aparição do sonho. O sonho é acto criativo.

Se o contrato de comunicação tem de definir; a arte tem de despenhar...

³ Oliveira, Ieda de, *O Contrato de Comunicação da Literatura Infantil e Juvenil*, Rio de Janeiro, Editora Lucerna, 2003.

Se o contrato de comunicação se orienta dentro de determinadas categorias, géneros, subgéneros; a arte fulmina aquele que rouba o clarão.

Isto não significa que não haja uma coerência interna na arte. Essa coerência apenas não deve ser conferida pelo contrato de comunicação. Ela deve ser uma organização interna genial de demiúrgico esplendor.

Deve haver uma sedução violenta que já não cabe no contrato de comunicação, nem mesmo nas normas de produção do mesmo.

Deve haver uma paradoxalidade que crie um volume de originalidade que faz rir e chorar. Uma comoção de pedra: a arte.

Se a criança só precisa de um discurso enformado pelo contrato de comunicação, por que está ela constantemente a dar sinais de fogo, centelhas que não podem caber num único fogo que é a palavra?

Se os contos antologiadados pelos irmãos Grimm não tivessem ultrapassado alguns traços do contrato de comunicação, não seriam a eternização de um pensamento único, carregado de orfandade: A orfandade do belo. O merecimento órfão de algo que se perturba se acompanhado. Algo que inaugura, embora sedimentado numa tradição.

Se Andersen não tivesse impregnado “A menina dos fósforos” de uma possibilidade de felicidade mentirosa se fosse narrada, como seria essa menina a fada, a mãe das ondas, dos nossos oceanos interiores mais profundos?

Não podemos esquecer estes casos únicos. Estes são os verdadeiros casos que mudam tudo, que criam sementes de ouro numa nova esperança no abrandamento da hipertrofia do aspecto didáctico das histórias, ao invés da essencialidade do Ser; da sua incessante busca.

A Literatura vista como uma excelente forma de domar os espíritos ao ensino e à adequação do mesmo é, em nosso entender, como regar uma planta inundada pela chuva, deixando-a secar. O excesso da sede é sempre maior que o ensino aguado.

A Literatura não pode ser só isso. A Literatura tem que ser a morte de qualquer coisa para outra se erguer outra através dela: o sonho. Essa escrita que é “pharmakon” pode não polir a crítica a ela contemporânea, mas vai brilhar eternamente no firmamento, haverá um lugar resistente a todos os lugares do tempo.

Esta é a Literatura que não tem família, arrumação académica ou que a terá com a passagem do tempo que para aquilo que é sublime é sempre menos cruel, porque confere reconhecimento.

A escrita para uma criança tem que conter a mãe e a madrasta, as maçãs vermelhas e as verdes, as libélulas e o leão, a bordadeira e a roca que lhe feriu o dedo...

A proporção do Bem nunca deve dar justificações ao Mal. O Mal pode ser de ordem estética quando se veste de Bem.

É um jogo. É uma aposta sempre perdida escrever para crianças.

A criança ao ler um texto vai sempre confrontar-nos com uma assertividade que nos faz reconhecer que fomos enganados no uso do substituto.

Só a criança nos dará a realidade do duplo, o âmagdo do que fomos por aproximações dizendo.

Uma vez, na Cinemateca Júnior, vi um filme extraordinário que foi apresentado como não sendo para crianças, mas apenas como uma tentativa para ver como resultaria a experiência...

O filme de animação era belíssimo, abstracto no concreto:

Havia uma menina que tinha um coração a bater mais depressa do que todos os corações e, por isso mesmo, todos os outros humanos incomodava. Os cães ladravam, as pessoas barafustavam.

O coração da menina foi abrandando, a menina foi indo ao encontro das expectativas das pessoas circundantes. Os vizinhos, a família, os animais de estimação foram-se habituando a esse batimento menos heróico.

Um dia, a menina pôs as suas asas e, diante de uma janela, voou...

O senhor da mercearia varreu as suas asas; a mãe da menina passou a tomar comprimidos para adormecer...

Teria a menina mesmo morrido?

Uma criança, numa das filas atrás da minha, disse alto: “Morreu!”

Morreu. Toda a força do filme se concentrou naquela criança no vocábulo: morreu.

A criança não teve dúvidas. Eu duvidei.

A sua certeza, a par com umas bolachas e uma enorme dispersão, pondo e tirando a almofada do assento uma dezena de vezes, não foi alheia ao contorno daquela morte.

Eu pensei dentro de mim: Quem estaria mais atenta: eu ou a criança? Esta criança não precisou que ninguém lhe explicasse o que ela já sabia.

Penso que é este o grande desafio que de preciosismos académicos, de números de páginas, de mercados editoriais sempre se demarca...

É este desafio que merece ser vivido, criação após criação, sonho após sonho. Outra vez. Todas as vezes.

E só a criança devolverá o desafio...⁴

Bibliografia

- Charaudeau, Patrick (1983), *Langage et Discours: Éléments de Sémiolinguistique (Théorie et Pratique)*, Paris, Hachette.
- Oliveira, Ieda de (2003), *O Contrato de Comunicação da Literatura Infantil e Juvenil*, Rio de Janeiro, Editora Lucerna.
- Santos, João dos, *Se não Sabe Porque é que Pergunta? Conversas com João Sousa Monteiro* (2004), Lisboa, Assírio e Alvim.

⁴ As palavras de uma criança chamada Joana: “Ah, mas tenho que sonhar, é obrigatório. Acho que é assim, mesmo que não se sonhe todos os dias... mas tenho de sonhar alguma vez, não posso ficar assim a vida inteira sem sonhar uma única vez!” (João dos Santos, 2004: 47).

“A Gata Borracheira” de Sophia de Mello Breyner Andresen ou a luz exacta, verdadeira, devassada pelo triunfo do cálculo – uma leitura à luz de ‘Ética e Infinito’, de Levinas

GILDA NUNES BARATA

“Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta...”
Sophia de Mello Breyner Andresen, “História da Gata Borracheira”,
in *Histórias da Terra e do Mar*.

De tule, uma noite caminha “leve e lenta”, um jardim de janelas abertas, vestidos reluzentes nos seus passos, nos seus gestos.

A solidão, a alteridade, o baloiçar das árvores, volições, sentimentos, intelecções, uma alegria feérica, cruel, o abandono de um caminho, o agudo brilho de outro caminho.

Coisas existentes, coisas inexistentes, um baile metálico de luz eléctrica, o desejável, um espelho, o afogamento, o despenhamento.

A liberdade. O cálculo do que é livre. O triunfo. A posse, forças poderosas que brotam do caos, o silêncio brusco da vida à beira do inominável, sedas esfarrapadas, estados-fragmentos, o preço do mundo.

O conto “História da Gata Borracheira”, incluído no livro *Histórias da Terra e do Mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, é um texto que se afirma no maravilhoso afrontamento de toda e qualquer idade por aquilo que conta e o modo de ser do mundo narrativo e sinfónico que constrói.

Texto infanto-juvenil?

Texto com propriedades fundamentais de nitidez, pelo tipo de frase que utiliza, pelo ritmo sintáctico que simula num encontro com o universo policromático infanto-juvenil?

Texto de religação, plural de infância e voz adulta, de ecos obliquados que reverberam a fantasia simbiótica do adulto no infantil?

Texto, talvez, testemunho de vidência comunicante de dois mundos: o vedado ao infantil e o do sentir adulto continuamente multidiscursivo?

O conto enunciado, cujo caminho pode ser realizado a medo por um adulto, é caminho irónico, lúdico também, que conhece bem o que emana da magia órfica adulta ou infantil.

“Transforma-te naquilo que és” – refere a injunção de Nietzsche – é o que, em nosso entender, toda a obra contista de Sophia interpela, de maneira singular e única, num arco de tempo de escolha e fatalidade, de efeito que é a assinatura escondida do que vamos fazendo da vida.

Aquilo que o leitor encontra neste conto, em particular, é a prodigiosa fuga à “mime-se”, à representação conceptual da “Gata Borracheira” – conto de Perrault (século XVII).

O que apreendemos, neste conto, é uma desgovernada, tensa e genial retoma de uma relação de semelhança com a “Gata Borracheira” eventualmente existente num adulto que a descobriu na infância ou a existente numa criança, que no movimento de uma construção futura, apreende a agilidade da integração ética através do maravilhoso que é de natureza cognitiva, antropológica, estética e que se pode transformar em arte.

A linguagem que atravessa a textura do conto pode ser dita num acto de radical socialidade da linguagem humana comum (“ – Na tua idade tudo fica bem.”, Andresen, 1996: 15) ou remeter para a linguagem do Ser no seu papel axiológico de tudo o que pode ser configurado de outra maneira que ainda assim continua a existir de uma e mesma maneira (“Vistas do jardim essas coisas pareciam feéricas e irreais. Delas subia, perante a alegria serena da noite, uma alegria rápida e agitada, desgarrada e passageira, um pouco triste e cruel.”, *ibidem*: 10).

De abstracção, de éter que oculta palavras breves, certas, este conto situa-se numa península infantil que atenta ao preexistente da consciência adulta, “topos” no movimento sociológico de uma humanidade que necessita de um bálsamo, de contrários antropológicos identitários, ascendendo ao estético e ao político insinuados pela alegoria inicial, pelo intervalo inicial entre o Bem e o Mal, o algo dilatado poder de escolha, o futuro próximo que decidimos ao investirmos em variações de escolhas, nas referências cronológicas mais distantes da cronologia do que da criação a-temporal, da estranheza da vida no seu extenso e difuso poder de nos levar ao encontro do que seleccionamos através de acções e pensamentos que dão origem a factos.

O mesmo se poderia dizer de uma infinidade de outros clássicos “infantis”, do “Capuchinho Vermelho”, de Charles Perrault, ao “Príncipezinho” de Saint-Exupéry, histórias de inocente candura rodeadas de silêncios fecundos, de lugares que já podem ser recordados (na idade adulta), guardados pelo sofrimento em linguagem sagrada que descreve lugares santos, desconhecidos, impossíveis de conhecer antes de ladear uma vida.

Maneira estranha, providencial de começar: “Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta”. (*Ibidem*: 9) Assim começa este conto numa noite que entra imediatamente em relação directa com outrem, a protagonista da história, cenarizando esse alguém como um objecto conhecido da noite, comunicando-lhe esse conhecimento mútuo; o risco de uma pulverização.

Anuncia-se um mistério. Anuncia-se algo que se pode contar, mas não se pode comunicar inteiramente: a noite, alguém descalço nessa noite.

O desespero, a solidão, a angústia do isolamento, a tentativa de sair desse isolamento do existir através do ter. A ruptura com o que há de mais privado em direcção ao socialmente instituído, que está para além do ontológico.

É Lúcia. É Lúcia este alguém. Esta possibilidade de sair da solidão, sinal de doação a uma via sinuosa, é Lúcia também.

Como se lê na obra *Ética e Infinito*, de Levinas: “Estou completamente só, é portanto o ser em mim, o facto de eu existir, o meu existir, que constitui o elemento absolutamente intransitivo, algo sem intencionalidade, sem relação.” (Levinas, 1988: 51)

Lúcia na profusão de cores, vozes, flores, luzes, perfumes encontra-se completamente só e ignorada num equilíbrio frágil e instável num universo fechado que possui uma textura adequada à construção de outros universos.

É banal dizermos que nunca existimos no singular. Estamos rodeados de seres e de coisas com as quais mantemos relações. Todas essas relações são transitivas, embora não signifiquem a partilha verdadeira da existência.

Perante a troca e a dúvida, os olhares duros, Lúcia, numa sala que lhe parece um lugar belo e apetecível, experimenta o não lugar para ela:

E ambas poisaram nela um olhar duro como se Lúcia fosse uma intrusa e elas a quisessem pôr fora da sala, empurrando-a com o olhar. Como se elas, afirmando não saber quem ela era, a atirassem para o mundo das coisas inexistentes. (Andresen, 1996: 13)

Na impossibilidade de quebrar o eixo que a liga à sala, engana a solidão saindo de si em direcção à futura posse de fruições. O carácter puramente ilusório do que lhe é revelado, aparente, suspende o seu ser numa medida que se torna outra escala, a escala da sua escolha: glorificar o barulho de uma concha vazia que são as vaidades iniciadas naquele baile.

A alteridade tudo exige e o íntimo suspende. O espaço interior é o lugar onde se interseccionam estado de alma e espaço objectivo da paisagem exterior. É deslocação contínua do eu, deslize de espaços dentro do eu e também fora do eu, através de encaixes sucessivos.

Lúcia suspende a ideia de infinito adequando aquela sala ao finito reconhecível nos rostos de raparigas que possuem os mais belos vestidos (“Nunca tinha imaginado que pudessem existir vestidos tão maravilhosos. Vestidos estreitos e esguios, vestidos flutuantes que esvoaçam ao sabor dos gestos, vestidos rodados como corolas brilhantes de enormes flores”, *ibidem*: 23).

O encontro de simulacros nesses rostos femininos confunde e acumula verosimilhança e mentira no défice de cada rosto.

Como refere o filósofo contemporâneo Levinas: “O acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objecto”. Mas alerta-nos Levinas para que: “A melhor maneira de encontrar outrem é nem sequer atentar na cor dos olhos! Quando se observa a cor dos olhos, não se está em relação social com outrem. A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser dominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele.” (Levinas, 1988: 51)

Terá Lúcia contemplado a exposição íntegra, nua, vertical, daquele baile ou terá ficado ofuscada pelo que aparece, não vendo o incontível do aparecido? Pergunta-se...

O baile, na sua pobreza essencial, despido, é adivinhado por um rapaz com quem Lúcia troca palavras. Leia-se: “De súbito o rapaz acordou da contemplação e com um leve arrebatamento perguntou: – Estas noites assim não a assustam?” (Andresen, 1996: 25)

Ao que Lúcia respondeu: “– Assustar? Porquê?” (*Ibidem*)

Rosto e discurso estão ligados. É ele que começa todo o discurso. O discurso prolonga sempre um rosto.

Lúcia questiona-se por que motivo o rapaz lhe diz aquelas coisas. E numa significação sem contexto, sem personagem, o rapaz responde o que o rosto de Lúcia significou sem que abarcasse o que o pensamento depois transforma em relação habitual: “Porque você estava a olhar para a noite em vez de estar a olhar para os vestidos.” (*Ibidem*: 26)

Um mandamento, uma ordem. Lúcia é aquela que pode responder ou não a esse apelo que taceia uma forma verbal.

No entanto, ela decide naquele baile fazer o encontro mais pela violência, pelo desprezo, pelo ódio que lhe é infligido por raparigas supérfluas, não confiando num rapaz que instaura a presença verdadeira de Lúcia no baile ao dizer-lhe que a vê no interior mais interior dela, no interior mais interior da noite.

Ora, como o desejo é um príncipe que não pode ser satisfeito e que se alimenta de fomes que aumentam a sua satisfação/insatisfação, a “gata borralheira”, deste conto, encaminha-se paradoxal e fatalmente para a suspeição daquilo que é, daquilo que pensa.

Vejamos este influxo profético. Vejamos quem é esta “gata borralheira” de verdades místicas. Vejamos que baile é este de espectáculo fátuo. Vejamos como a vida transgride caminhos e se afigura dádiva iluminativa de outros caminhos prementes.

Por vias diferentes, no final da leitura deste conto, os leitores poderão encontrar as duas gatas borralheiras (a do conto de Perrault e a retomada por Sophia) em padrões de entendimento, de sensibilidade, de percepção afectiva díspares, mas não tão diferentes.

Sophia de Mello Breyner torna possível a inversão das gatas borralheiras, definindo, agarrando, buscando uma fuga de si e além si de uma rapariga chamada Lúcia que para se espacializar no mundo da sociedade tem de deixar de se conhecer e que para comparecer ao mundo dos homens de poder (“Era um homem de bela aparência e de ar exacto e brilhante. Tudo nele mostrava inteligência, poder, posse, domínio”, *ibidem*: 41) tem que criar um mundo onde não se pode eternizar como pura.

Quem é o homem, que surge no final do conto, que Lúcia julga não conhecer (“- Parece-me que não o conheço.” *Ibidem*) e que diz conhecê-la bem (“- Conheces – respondeu o desconhecido. – Desde há vinte anos. Estivemos juntos nesta varanda, numa noite de Junho, há vinte anos. Foi aqui que nos conhecemos.” *Ibidem*)?

Quem é esse homem que pede o sapato de Lúcia?

Esse homem é o outro caminho: “Eu sou o outro caminho.” (*Ibidem*: 42)

O outro caminho que estrangulou o velho caminho, aquele no qual Lúcia era humilhada e vivia com a família em “doce liberdade familiar” (*Ibidem*: 34). Um lugar que era de essências puras, de intuição límpida portadora de iluminativas alturas, contemplações de incomensurabilidade de absoluto na totalidade das coisas.

Diz-nos a narradora:

Mas algo nela hesitava: deixar a sua casa, aqueles que a amavam, deixar a doce liberdade familiar – entre a aérea distração do pai, os irmãos descendo como bóides pelo corredor, o desleixo das criadas velhas, os quartos onde o papel se descolava da parede, a sala onde a seda dos cortinados se esgarçava e trocar tudo isso, que era quente, vivo e livre, pela minuciosa tirania da tia rica e pelos seus discursos de prudência, era difícil. Mas ela não queria renunciar ao outro caminho. (*Ibidem*)

O perigo, o abismo, o limite do querer e da vertigem fitam Lúcia de frente e Lúcia cede, deslumbra-se, corrompe-se, interrompe a linha que anuncia: Onde amanhã estarei, se hoje numa imaginação inocente escolher o desvio?

Na magnanimidade deste conto, há um equilíbrio precário de vários mantimentos, de flores carnívoras num jardim onde “- Ainda é Primavera e já é Verão” (*ibidem*: 25), num jardim de “luzes, brilhos, risos, música, vozes” (*ibidem*: 9) onde a luz recorta o oxigénio para se misturar com o perfume das árvores, numa imobilidade perfeita, numa espessura de beleza escorregadia (“- Tanto azul, tantos brilhos, brisas, perfumes, parecem a promessa de uma vida deslumbrada que é a nossa verdadeira vida. Mas, ao mesmo tempo, há nestas noites uma angústia especial – há no ar o pressentimento de que nos vamos despistar, nos vamos distrair, nos vamos enganar e não vamos nunca ser capazes de reconhecer e agarrar essa vida que é a nossa verdadeira vida.” *Ibidem*: 25)

Numa imaginação inocente ou num licor nobilíssimo, Lúcia incorre nessa distração como se houvesse sido rasgada por uma cortina que a colocará noutra palco, noutra vida escolhida. Refere a narradora: “- Viver é escolher.” (*Ibidem*: 33) Acrescenta páginas à frente: “O mundo tem um preço e Lúcia pagou o preço do mundo. Onde antes encontrara desprezo agora encontrava triunfo. Todas as coisas lhe eram oferecidas como por mãos invisíveis.” (*Ibidem*: 35)

Ao lermos este conto, em cada linha algo se volatiliza buscando contextos e sentidos numa pintura que embrulha o real na carência de mais real, na rapidez da perda do nosso íntimo que servirá aquilo a que Sophia, noutra conto, chama o “Príncipe deste mundo”, essa entidade que aos dias plenos e ordinários num só relance atribui um estridente triunfo, uma glória às flores de plástico, às presenças a ressoar o metálico sentir

de uma porcelana que era lenta e desbotada e que continuou a existir noutro lugar que se abandonou.

Naquele baile sobressaem vermelhos que cavalgam linhas, centros que podem transbordar mais cor, menos verdade.

Lúcia avança, olhando tudo com o gáudio de uma vibração nova para uma vida que considera estagnada, escrevendo mensagens à beleza das estrelas da noite de que quer saltar as grades da vida antiga num encontro marcado com o fingimento, com a subtilidade que dói porque é um exercício de estranheza que consiste em olhar tudo como se através desse certo tipo de olhar já nada atingisse o íntimo mais íntimo.

A morte de Lúcia, encenada pela autora, é o encontro marcado com o destino, esse caminho para cá que gizou uma ideia, um tiro sem retorno (“Lúcia quis fugir mas o seu corpo estava rígido e ela não pôde mover nenhum dos seus membros. Quis gritar mas a sua voz estava muda.” *Ibidem*: 43)

A morte é a apoteose, o gume, a aguardente que não serve para nada senão para nos dizer que já não somos o que somos, que já não sentimos o que sentimos, propondo-nos uma libertação encarcerada na rigidez de um corpo.

E se não houver espírito?

E se não houver recompensa?

E se não houver o além do imediatismo de tudo?

Sophia pensa em tudo e faz-nos reconhecer um mundo novo, que não nos parece trazer o fim de tudo, mas antes a viragem espiritual, anterior a tudo.

A morte tematiza o último eco de tudo. Sustém subterraneamente as imagens sensoriais, articulando-as no seu contágio e contaminação. A morte suscita uma passagem ou algo que se esgota? Não temos nenhuma certeza...

Sophia de Mello Breyner traz a esta “gata borralheira” a consciência de que é preciso subir um degrau, de que quando subimos um degrau ou apenas tomamos banho ou em qualquer utilidade prática é preciso Deus ou pelo menos o espiritual.

É nesse reconhecimento que Lúcia, tropeçando no lixo, se eleva, pontapeando esse lixo numa hipótese que deixa o leitor submergido, espantado a pulsar na vida dessa rapariga, chamada Lúcia, “gata borralheira” de cavaleiros azuis, de paisagens que cegam na correria furiosa do poder acontecer numa ferocidade rápida, num lugar fora do mar – o lugar liso, livre da consciência do mundo, onde Sophia coloca a força da liberdade destemida de tudo.

Lúcia, “gata borralheira”. Lúcia, a cavalgada da humanidade pelo imprevisto, pela lanterna na mão, pelo rosto nublado do desconhecido que nauseia quem não sabe navegar. Lúcia, uma parada de bruxas, de raparigas destemidas, cegos elefantes, gigantes anseios flutuantes, ursos dançarinos, cavalos de enganos ou de circo.

Afinal, Lúcia respira a nossa mais funda humanidade, transpira o nosso pó, a nossa fuligem, a nossa inépcia, apesar de em nós também se pressentir um magma cósmico fora da humanidade.

Lúcia convenceu-se de que podia até ser insolente com esse recesso criador, resumindo simplesmente esse magma cósmico a vestidos, a luzes, a sapatos que brilham, mágicas fórmulas de leveza que são cinza.

Esta “gata borralheira” era metafísica, mas fez o desaproveitamento dessa metafísica, garantindo uma vitrina de admiração em sonoridades que acotovelam o que se começa a ver (“A sua beleza crescia de ano para ano, novos amigos a procuravam todos os dias. Na sua vida não havia nenhuma sombra” *ibidem*: 35).

A escolha deste conto para este colóquio nasce do esplendor desta escrita que de tudo invisivelmente traz odor a fadas, sem que tenham que ser fadas cheirosas, cores

gramaticais de duendes que podem ser fantasia em alma bruta de tudo o que se expia no dito ou no não dito.

Para falar a uma criança, em nosso entender, a força criadora pode ser um esteio e a interpelação ao sonho não tem de ser realizada por enfadonhos lugares comuns que visam um objectivo educacional vulgar. Não.

O texto infanto-juvenil pode inalar outra coisa para além do olhar habitual e assim conseguirá colocar no espaço abstracto da imaginação muitas mais coisas reais e irreais.

De pernas para o ar, esta “gata borralheira” desloca a posição original da gata borralheira ou mesmo a gata borralheira que espreita em nós e na qual insistimos em colocar todas as coisas numa folha pautada, amarelecida, com letra certinha que nos leva a conhecer uma visão por nós não definida mas rigorosa de verdade.

A rapariga de que fala Sophia, neste conto, uniformizado por uma linguagem incisiva, clara, é a deserção do eu de si, é a cerebralização das impressões afectivas para as quais o mundo nos remete numa falsa promessa, num reflexo solar de um espelho que aponta para o engano, para depois dar a imagem última de um regresso às coisas mesmas, imagem de pureza e terror, de som interior da doença de que enfermam os que se despistam na sua viagem existencial.

Leia-se sobre as projecções fantasmagóricas dos espelhos:

- Sabe... é preciso não dar importância a este género de espelhos. São como as pessoas más, não dizem a verdade.
- Pois, pois é - concordou Lúcia tentando entrar no imprevisto tom da conversa.
- Sabe - e a rapariga tomou um ar ausente como se falasse sozinha - não sabemos ao certo o que querem os maus reflexos, os maus olhares, as más palavras. Talvez a perdição da nossa alma. E temos que manter nossa alma livre. (*Ibidem*: 21)

Mais à frente, a narradora acrescenta:

Lúcia fechou a porta atrás de si e virou-se para o espelho. Era o mesmo espelho, ainda lá estava. Mas também a mesma imagem lá estava ainda.

[...]

Viu-se e viu que o vestido que ela tinha vestido era ainda o mesmo, era ainda o antigo vestido lilás. (*Ibidem*: 40)

O espelho, inicial e final, situa-se no limiar entre a imanência de um reflexo enganoso do mundo, por fazer aparecer enganadoramente o total exposto da existência que ora se desvela, ora se oculta e é a ténue fronteira entre essa condição de sombra que quer projectar o que se encontra imerso, fazendo-o ressurgir.

Ele engana, dissimula, e destina a verdade, a iluminação do Ser. O espelho é uma tela onde se pode colorar; é um pântano esverdeado onde soam anómalos sentidos de glória e desdém; é os lábios para bruscas frases; ele ordena e não esquece. É semelhante, isento de fuga, aniquilando a dispersão. Sacerdote absoluto que entrega a sua vida à incansável demanda de um exacto conhecimento possessivo, ele devolve a Lúcia a unidade perdida que Lúcia reencontra nesse espaço privilegiado de reunificação elemental com o tempo genésico, como se quisesse mostrar o caminho da unidade, como se ali, reflectida naquele lugar a essência primordial do mundo se pudesse reunir, reunindo o drama da multiplicação.

Lei da máscara primeiramente, no final, o espelho emerge, de repente, ao lado da verdade crua, chamando a si os destroços, as ruínas, os pedaços, os estilhaços, os cacos e as ânforas num instante que coincide com a presença frontal de Lúcia.

Lúcia, como se vida e “vanitas” fossem as duas faces de uma mesma medalha (embora seja sempre tarde de mais quando o sabemos), revê-se na pupila judicatória de um espelho filho da curiosidade perversa daquilo que não morre.

Resta indagar:

O infinito de Lúcia foi absorvido quando cessou de ser infinito?

Não. Ordenou mais infinito.

Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1996), “História da Gata Borralheira” in: *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Texto Editora.

Levinas, Emanuel (1988), *Ética e Infinito*, Lisboa, Edições 70.

Cecília Meireles: dádiva e inocência. A utopia do amor

GILDA NUNES BARATA

“Mãe, nasceram-lhe asas, a ela”.
Criança de 4 anos.

“O meu combate é interpelar as pessoas, criando-lhes dúvida,
mas envolvendo-as em beleza”.

Lídia Jorge, *in* Antena 2, a 4 de Maio de 2011.

Qual o papel que cabe à representação da criança em textos literários?

Qual o lugar simbólico e real da infância nos mesmos?

Perante a crueza de certas infâncias mal vividas, distorcidas ou inacabadas, de que modo um texto literário pode testemunhar essa realidade?

Que espaço resta ainda à utopia, ao sonho, num texto literário que tenha a criança como protagonista?

O título da presente comunicação pretende responder positivamente a estas questões, lançando uma centelha de esperança à aspereza mais recorrente das respostas vivenciais ou ficcionais da representação da infância.

O nosso tempo e o modo de vida que nele se tornou hegemónico são a negação constante da utopia, do sonho, do maravilhoso, do Deus interior de cada um de nós.

A infância encontra-se profundamente e assustadoramente desequilibrada para o pólo do redutor.

Cecília Meireles na sua missão apostolar de professora e poeta traz-nos uma consciência literária da infância através da linguagem do maravilhoso, pela capacidade de aliar o ético ao simbólico, ao mítico, a criatividade em estado puro como uma infância onírica, o alfabeto das musas.

Nos pequenos textos poéticos “O meu pomar”, “Jardins” e “Desejo”, a poeta coloca o mistério onde ele lentamente se perdeu: um jardim, um pomar, o fundo das águas, o amor...

O texto não é um lugar imaginário, mas imaginante. Espaço cognitivo, por excelência, com cristais nos quais todas as imagens são imagens do imaginante tecido de relações bruxuleantes que quando terminam continuam inacabadas...

Em “Jardins”, ébrio de poder o “jardim” torna-se o reflexo voluntarioso de várias crianças: Célia, Rute, Marília, Noémia... Fechado na sua beleza (o “jardim”), cativo da sua vaidade, entregue à satisfação imediata da liberdade de Célia, Rute, Marília e Noémia, está condenado à necessidade de ultrapassar os seus limites impostos pela “vanitas” para atingir uma certa beleza, um maior poder, uma maior duração. Ele pode superar as barreiras do espaço e do tempo, pode destruir obstáculos, ser a luta contra tudo o que o reduz, destruir ou mutilar: a possessão egoísta da beleza.

Assim, o “jardim” é tensão da paixão e poesia ínsitos a si. Ele nasce enquanto objecto real quando se incorpora o sentimento.

O “jardim” pode espelhar os pontos de fraqueza, iluminar a luz da vida, a claridade verde do sonho que inflama flores, noites verdes.

No “jardim” de Célia há “lírios”, “rosas”, “margaridas”, “violetas”.

No “jardim” de Rute há “principalmente cravos”.

Na idealização de Marília acerca desse “jardim” há uma festividade de afectos.

E Noémia?

Perguntaram-lhe o que havia no seu “jardim”.

Noémia responde que este tivera muitos “cravos”, “lírios”, “rosas” e “margaridas”, mas sempre que lhe pediam dava as flores. E agora no seu jardim não havia quase nada.

Ela, porém, não se sentia infeliz por saber que a alegria e beleza existiam nos outros jardins. O mistério da comunhão tornava-a feliz.

As flores de Noémia são uma força de renovação comum a todos os homens, vislumbam um acordo íntimo, uma fraternidade real, um fogo de Prometeu que se apoderou da beleza e nunca a extingue.

Aí começa o silêncio docemente povoado por uma noite de estrelas, com a respiração de uma bondade que espera e rompe a alvorada.

O “jardim” de Noémia é aquele que tende a tornar-se mais real. Onde estiver o encantamento, há-de estar o sonho luminoso, o vagar das fadas que entram com varinhas e o condão em tudo aquilo que ainda somos num voo de fadas breve e fugaz.

Em “O meu pomar”, um “pomar” aspira a ser um lugar cheio de vozes contando o mundo, cheio de “borboletas”, de “pássaros”. Aberto, festa da vida. Texto de extrema delicadeza, de reconhecimento de uma infância plena de aura e raízes. O dom poético infunde um “pomar” de um mundo ético, de uma beleza material e literária que habita poeticamente o mundo.

Um “pomar” pode ser um lugar de instintos lúdicos no qual a voz poética constrói o comprometimento sincero com o mundo.

No lugar do coração ou em simultâneo com este, nele as aspirações puras amadurecem, num Outono certo ou incerto.

Esta representação da criança precede o alfabeto da escola. É uma palavra pronunciada antes do que se encontra escrito, enunciado. É um cântico de rasgos poéticos que tocam primeiramente o viver que desliza do céu. Texto indistintamente direccionado para adultos ou crianças pela representação de uma voz antiga, anterior.

Cecília Meireles utiliza a palavra como instrumento mágico de transformação. Serve-se dela como elemento de ritual compelindo o homem e a natureza a ordens, súplicas, louvores e encantamentos.

Como uma criança que descai docemente adormecida, rumorosas como gestos e canções, danças entremeadas na narrativa, as palavras de Cecília Meireles não são palavras de estantes.

Onde a vida é mais vagarosa, a representação da infância pode ser uma ilha de tesouros.

A representação da criança, no texto literário, é também uma arte de pensar, um exercício de abstracção e de absoluto.

No texto “Desejo”, um imenso desejo de viver no fundo das águas, um palácio feito de coral e de conchas, o sol, dão lugar ao contentamento do sentimento filial.

Na representação da criança na literatura como na vida lidamos com relações e não propriamente objectos, corpos. Tudo é relacional. É a relação que importa.

Esta relação incorpora uma dinâmica, tempos, ritmo e harmonias.

Os textos, de Cecília Meireles, são um exemplo de uma boa afinação afectiva. E como amar comporta conhecer e reconhecer, eles são um veículo do conhecimento no afecto e pelo afecto.

Há textos que enfermam a infância de uma mutilação afectiva, por obra ou desobra de uma mãe indiferente, alheada, enclausurada num narcisismo, entre outras razões.

Através destes textos a memória emocional faz-se em pictogramas que enformam o narrado.

Um fio, um afecto, vai ordenando a narrativa e traçando vivências.

A capacidade simbólica e mormente a evocação dos símbolos permite a representação da infância enquanto potencialidade a actualizar.

São textos de verdades intuídas, sonhadas, reveladas. O sujeito explica o mundo por aquilo que sonha.

Estamos perante um pensamento mágico-animista, de espaços idealizados imageticamente.

Poeira, bolhas de sabão, algodão doce, é este o reino da fantasia personificado, pois em tudo projecta a sua experiência subjectiva.

A infância destes textos é aquela em que só se ama aquilo que se acolhe e afaga. É um acto reflexo e reflectido, deriva do ser amado e disso tomar consciência.

Outra questão emerge.

No fundo, qual a mensagem essencial que Cecília Meireles pretende ou gostaria de transmitir?

Os seus textos, a sua sensação de vitalidade, o seu sentimento de plenitude e felicidade sorriem para os anjos.

A congruência e qualidade de afectos tecem e enriquecem a dimensão relacional da vida. É com amor e sonho, partilha e dádiva, que Cecília Meireles cria um terreno fértil para que medre o afecto – húmus do conhecimento que sem ele mirra e adocece.

A experiência, a simbólica, a abstracção racional alimentam o conhecimento da infância que sem o consolo, o desejo e a criação não chegam a germinar.

O texto oferece-se como objecto afectivo e como objecto epistémico. É referência de um bailado autopoiético de identidade e projecto de vida.

A infância surge como a tecedura interna do sentido, sonhado e percebido.

Em Cecília Meireles, para se fazer uma teoria da infância começa-se por se fazer uma teoria do amor. O amor teoriza-se na estética essencial do saber sonhar, transcender a rotina, os gestos que a sociedade tornou habituais ou simplesmente necessários para suportar a frustração.

O crucial é a essência imutável.

Cecília Meireles também nos ensina que somos uma potencialidade fabulosa. Criamos amor por acumulação e integração.

Cada infância é para a autora uma espiritualidade que precisa de condições exigentes para se realizar. Um pulsar.

Só deste modo o pensamento é capaz de pensar emocionalmente e a emoção emocionar-se racionalmente.

Mais do que uma injunção este conceito pretende ser para os educadores, para os pais, e para os professores, para todos os adultos, uma responsabilidade no processo educativo da criança.

Infelizmente como refere Emílio Salgueiro

o pensamento rico de símbolos, de metáforas e de alegorias, o pensamento criativo que faz emergir o novo, o pensamento forte que produz alegria ou tristeza, exaltação ou desânimo, mas que impele à sua comunicação pronta, o pensamento em rede associativa, que estabelece ligações e descobre sentidos, todas estas formas de pensar estão singularmente ausentes do nosso quotidiano. (Salgueiro, 1999: 26)

O homem desligou-se do seu corpo, das suas emoções, procurando controlá-las.

A criança é conduzida a desligar-se da sua imaginação, da sua capacidade de sonhar, de fantasiar. Muitas vezes, é obrigada a abdicar da criatividade e de relações vitalizadas com o mundo fantasioso.

Esta vivência fragmentada e empobrecida que trata com desprezo a originalidade e ousadia do pensar constitui um traço unificador da crise do maravilhoso no nosso tempo.

João dos Santos exprime esta relação entre afectos e pensamento dizendo:

A emoção está na base de toda a aprendizagem; a criança aprende quando o seu interesse é suscitado afectivamente ou sentimentalmente pelos problemas: aprende a falar porque a mãe lhe fala; aprende a servir-se do lápis porque vê os adultos a servirem-se dele; pinta porque a cor e a descoberta da forma a colocam em contacto com os outros e com o meio, porque estas actividades a emocionam". (Santos, 1999: 29)

Sublinhando a íntima ligação entre a educação e a vida, dizia João dos Santos que:

Toda a educação deve ter por base o amor à criança e o afecto e sentimento ligado ao ensino das matérias. Sem afectividade recíproca do mestre e do aluno, sem relação afectiva e compreensão humana dos sucessos e dos fracassos, o ensino não é educação, é adestramento. Adestramento diz respeito a domesticação, mas a própria aprendizagem dos animais se faz hoje – de acordo com os conhecimentos de psicologia animal – mais através do afecto do que do castigo violento". (*Idem*: 33)

A obra *Criança Meu Amor*, na qual os três textos, sob análise, se incluem, promove o afecto positivo construtivo.

A criança é respeitada, integrando agir, saber e sentir numa harmonia conciliada.

Atente-se neste exemplo passado entre uma educadora da Casa da Praia e uma criança de oito anos.

Perguntando essa educadora à criança o que lhe pareciam ser pensamentos tristes, a criança respondeu de imediato:

"Pensamentos? Disso, nunca tive..." (Ferreira, 1999: 44)

Outros textos na literatura portuguesa e mundial representam a infância não vivida ou inacabada, a infância perdida, não vivida em toda a sua densidade.

Nesses textos, tomamos consciência de que a infância é seguramente o período mais marcante no qual se desenvolvem os sonhos fundamentais ou medos fundamentais da existência.

Textos magníficos onde se percepção como se perde uma infância, como é que essa infância não acaba no sentido em que jamais essas crianças crescerão e tomarão responsabilidades da idade adulta ou dentro delas não guardarão nenhum lastro infantil que ilumine o caminho adulto.

Em todos esses textos presenciamos a elaboração literária de uma infância que não se viveu.

Excesso de obrigações, carências económicas e afectivas crónicas, conjunturas nas quais o alimento afectivo não originará um clima de entusiasmo, de gosto de viver, de expressão saudável e satisfeita nas coisas utilitárias que a vida convoca mais tarde.

Cecília Meireles, no entanto, não é uma autora que opte pela construção literária da infância perdida. Não.

Nela, a felicidade de um “pomar”, de um “desejo”, de um “jardim”, do “fundo das águas” pode e deve criar mais felicidade.

Os paradoxos do brincar?

Brincar é um dos meios mais fascinantes para a criança erguer o mundo dos pensamentos.

Brincar consiste em alternar, de modo fantasioso, o significado das coisas pelo significado íntimo de cada coisa.

Brincar transfere uma conduta de absoluta adaptação passiva das coisas para a imaginação criadora das mesmas.

Este exercício de irrealidade é um alimento para que a criança não se contente com pensamentos absolutamente pobres e literais.

Brincar – exercício absorto, de total entrega, de verdadeira implicação... Brincar – o mais importante trabalho de aprendizagem...

Para brincar com uma flor é preciso ter recebido, com ternura, uma flor. Para brincar com uma nuvem é preciso ter tido a liberdade de sonhar com uma nuvem. Para brincar com um pedaço de terra é preciso estar afectado, ter vínculos, laços... É necessário um fundo de confiança, de segurança para explorar significados.

Os jardins de Cecília, as águas profundas, as estrelas, as flores desejam existências de afecto. Dois mundos unem-se em solidariedade total: o emocional e o natural.

Dois mundos activos acedem mutuamente às suas forças nunca antagónicas.

Quem pode amar uma flor?

Quem pode amar uma pétala de uma flor?

O caule de uma flor?

A raiz de uma flor?

A terra molhada antes da flor?

As chuvas antes da terra molhada?

A semente que pairou nos ares e desceu ao chão?

Pode quem entende a flor por dentro da flor. A pétala por dentro da pétala. O caule por dentro do caule. A raiz por dentro da raiz. A terra molhada dentro da terra molhada. As chuvas por dentro das chuvas. A semente por dentro da semente.

É a interioridade que dá a conhecer o significado.

A escritora que trazemos a este colóquio pensa a representação da criança em textos literários nunca hiperinflationando a mente em detrimento da intuição, dos sentimentos.

Ensina-nos, ao invés, a amar a vida em vez de a temer. Ensina a claridade transformadora do amor para o crescimento harmonioso da criança e da sua apropriação de uma flor.

Uma flor...

Uma flor sorri... E pensar que ela não sorri é um paradoxo da mente.

Sorri azul-claro, azul-marinho, azul-escuro, azul-turquesa, azul-celeste...

Termino com palavras de Isabel Abecassis Empis:

Na criança que fomos (e somos), essa liberdade de sentir, intuir, sonhar, esperar, brincar, rir, chorar... está disponível.

Não há qualquer razão objectiva, ligada a qualquer condicionante imperativa que distinga o estado adulto do estado de criança, para que este manancial de capacidades se esgote ou mesmo diminua. Mudará apenas a forma e conteúdos em relação aos quais se exprime, nos quais se manifesta. Portanto qualquer “impedimento” ou

“empobrecimento” em relação a esta nossa imensa capacidade humana é sempre produzido por nós próprios e é da nossa responsabilidade. (...).

É sempre possível trilhar o caminho que nos levou a fazermos isso a nós próprios e tirar do cativoiro esse enorme tesouro com que o nosso nascimento nos dotou. (2008: 214-215)

Bibliografia

- Empis, Isabel Abecassis (2008), *Eu Quero Amar, Amar Perdidamente*, Lisboa, Oficina do Livro.
- Ferreira, Teresa (2002), *Em Defesa da Criança*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- ____ (1999), “A Criança Hoje – Entre o Ter e o Ser”, in: *Pare, Escute e Pense (o Sentir, o Pensar e o Agir na Evolução das Crianças e dos Jovens)*, Lisboa, Centro Doutor João dos Santos – Casa da Praia.
- Letria, José Jorge (2002), “Manifesto para a Salvação do Maravilhoso”, in: *XV Encontro de Literatura para Crianças, A Varinha e o Condão (O Regresso do Maravilhoso)*, Fundação Calouste Gulbenkian (Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura).
- Matos, António Coimbra de (2007), *Vária. Existo Porque Fui Amado*, Lisboa, Climepsi Editores.
- Meireles, Cecília (1984), *Problemas da Literatura Infantil*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- ____ (1977), *Criança Meu Amor*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.
- Salgueiro, Emílio (1999), “Sentir, Pensar e Agir” in: *Pare, Escute e Pense (o sentir, o pensar e o agir na evolução das crianças e dos jovens)*, Lisboa, Centro Doutor João dos Santos – Casa da Praia.
- Sampaio, Daniel (2006), *Lavar o Mar (Um Novo Olhar sobre o Relacionamento entre Pais e Filhos)*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Santos, João dos (1999), *Pare, Escute e Pense (o sentir, o pensar e o agir na evolução das crianças e dos jovens)*, Lisboa, Centro Doutor João dos Santos – Casa da Praia.

***A Princesa da Chuva*, de Luísa Ducla Soares: um contar apoiado no corpo¹**

LETÍCIA LIESENFELD

Experiência performativa

O trabalho em torno do conto infantil de Luísa Ducla Soares *A Princesa da Chuva* consiste num breve exercício teatral que explora o contar histórias apoiado no corpo. Desenvolve para isso uma dramaturgia que partilha com a expressão do corpo, com os seus gestos e acções, a responsabilidade deste mesmo contar. A palavra está presente, mas o movimento do corpo pode, a qualquer momento, “tomar a palavra” e contar também a sua parte da história. Tanto a utilização do corpo, em suas diversas potencialidades expressivas, como o recurso à relação deste com os objectos, são uma constante neste trabalho.

Em resposta ao desafio lançado pela coreógrafa e pedagoga Madalena Victorino, de “contar histórias para crianças com o corpo”, no âmbito de um seminário académico, foi desenvolvido, com a sua orientação, este pequeno espectáculo, que teve como ponto de partida a adaptação livre do texto de Luísa Ducla Soares acima referido.

A Princesa da Chuva conta a história de uma rainha que pretende que a sua filha seja fadada por três fadas, como manda a tradição. A princesa bebé é fadada para ser bela e bondosa pelas duas primeiras fadas, mas quando a terceira fada vai falar, com a princesa nos braços, esta faz chichi no seu belo vestido azul. A fada, furiosa, resolve condená-la a ser sempre perseguida pela chuva. Quando a “Princesa da Chuva” cresce, resolve fugir da cidade, que nessa altura já está completamente inundada... Decide percorrer os desertos, onde a sua chuva é muito bem vinda. O que devia ser um castigo revela-se o início de uma linda viagem. Ao percorrer os desertos ela vai deixando atrás de si um rasto de verde e de vida. Um dia acontece um grande incêndio no reino e a princesa volta ao castelo e salva todos com a sua chuva. À pergunta do Rei e da Rainha sobre se aceita voltar a viver no reino, ela diz apenas preferir continuar as suas viagens, levando a chuva para onde ela é necessária. Segundo a princesa, será fácil para todos saber onde ela se encontra em qualquer momento e a qualquer hora, bastando para isso consultar os boletins meteorológicos e ver onde está a chover...

Ducla Soares trabalha uma estrutura de conto de fadas tradicional, introduzindo no entanto elementos e desenvolvimentos surpreendentes na história, longe de alguns padrões característicos deste tipo de narrativa. A solução muito interessante apresentada pela autora é a princesa descobrir por fim uma forma de lidar com este diferencial, e encontrar um sentido de vida mais alargado no próprio caminho que leva a esta adaptação.

¹ Trata-se de um trabalho inserido no projecto *Corp(o)ralidades*, que vem sendo desenvolvido pela autora desde 2002.

A *Princesa da Chuva* foi o ponto de partida para explorar, através de uma adaptação livre, este contar apoiado no corpo, na voz e nos objectos.

Característico deste trabalho de adaptação é o facto de algumas partes da história serem muitas vezes “contadas” através da acção e do gesto, prescindindo-se da palavra. O texto dito revela-se, neste caso, parte inseparável do que é criado em termos visuais pela actriz/contadora em cena, constituindo-se uma dramaturgia conjunta. As palavras já não são mais as da autora, mas sim as da actriz/contadora, e a estrutura que vemos apresenta, em termos de texto, lacunas produzidas por esta passagem para as acções, muitas vezes realizadas em silêncio, ou ainda a criação de rupturas e mudanças de ritmo e igualmente a utilização de repetições (um recurso coreográfico). Incorporando estes “movimentos”, o texto resulta num objecto em si incompleto, que necessita do corpo que o apoia e que altera e compõe a sua estrutura. É um texto que nasce do jogo entre a palavra e a corporalidade, num crescimento conjunto, que tem a sua forma final ancorada nesta troca constante.

Este trabalho foi pensado na direcção das crianças, respeitando os vários níveis possíveis de leitura e buscando proporcionar um espaço de intimidade das crianças com a história e com a actriz. Mesmo em termos físicos, a proximidade com o público é essencial aqui. Promove um contacto directo. As representações são realizadas preferencialmente para um número reduzido de espectadores, de forma a garantir essa proximidade. O corpo é aqui criador de metáforas, de espaços para o imaginário próprio de cada espectador. Não pretende mostrar de forma descritiva, mas antes sugerir e estimular a criação de imagens por parte da criança, a partir dos gestos, do trabalho com os objectos e da voz da actriz. Procura um espaço de respiração entre o sentido e o gesto, arriscando ligações improváveis e surpreendentes entre o que é dito e o que é mostrado visualmente, sugerindo mais do que mostrando, e exigindo do olhar do público uma participação activa, criadora.

A escolha é pela delicadeza, pela subtilidade e pela simplicidade como forma de atingir a imaginação e a sensibilidade de crianças e adultos.

Uma adaptação de *A Princesa da Chuva* construída a partir da experimentação prática durante os ensaios

Era uma vez. Era uma vez uma princesa que... Era uma vez uma princesa que vivia num reino onde não havia mais fadas. Mas a sua mãe queria por força que ela fosse fadada por três fadas. Então, colocou um anúncio no jornal. Mais ou menos assim: “Não, não! precisa-se de fadas... de-se-s-pe-ra-da-men-te!”

Passados três dias, três fadas se apresentaram. Três? Três! Uma fada... outra... e mais outra. A rainha estava muito contente e com a princesinha nos braços dizia:

“Fadai, fadai!” E lançou a princesa em direcção às fadas. A princesinha foi voando, voando, até que a primeira fada...

A primeira fada fadou a princesa, plim!, para que esta fosse tão boa como nunca houve outra princesa no reino. A segunda fada fadou a princesa, plim!, para que esta fosse tão bela como nunca houve outra princesa no reino. E a terceira fada, corcunda e um pouco coxa, tinha já a princesa nos braços, e os lábios entreabertos para fadar a princesa... quando de repente se ouviu um estranho ruído de água caindo, de água escorrendo... era a princesinha a fazer chichi. O vestido azul da fada pingava, e as mãos enrugadas gotejavam como árvores depois da chuva. “Ahhh! Prin-ce-si-nha!! Eu te fado para que sejas a princesa da chuva e para que chova sempre, onde tu estiveres... plim!”

E a partir deste momento, uma chuva fininha começou a cair por todo o reino, e foi crescendo, crescendo, crescendo, até que todo o reino estava debaixo de água. Os dias foram passando, as semanas, os meses, e nunca mais parou de chover...

A princesa crescera, em bondade e beleza.

“Eu nunca vi o sol!”

As ruas da cidade tinham-se transformado em rios, as praças em lagos, as casas eram agora construídas sobre estacas, e ao invés de cães, eram agora gansos que guardavam o palácio. “Tudo por causa de uma malfadada princesa!”, barafustava o povo, tanto e tão alto que chegou à torre mais alta, do castelo mais alto, construído sobre as mais altas colunas, onde morava a princesa.

“Se eu sou a causa de todo o mal desta cidade, o melhor é mudar-me.”

E naquela noite, enquanto todos dormiam, a princesa fugiu, num bote.

No dia seguinte, o rei e a rainha acordaram, e o sol brilhava no reino, mas... e a princesa? Onde estava a princesa? Procuraram, procuraram, e não a encontraram em lugar nenhum... caíra talvez no rio e se afogara, pensaram todos com tristeza. Mas a princesa não morrerá, ela conhecia muito bem os mapas dos desertos do reino...

“Lá é que devem precisar de mim!”, pensou ela. E pôs-se numa longa viagem pelos desertos do reino. Andou, andou, andou, e percorreu todos os desertos do reino, e à medida que pisava a areia seca, tudo se enchia de verde e de vida. Andou, andou, e depois de muito andar, já um pouco cansada, resolveu parar para descansar bem às portas da sua cidade. Foi quando ouviu um grito, e outro, e mais outro. Aproximou-se das portas da cidade e então ouviu com clareza:

“Socorro, fogo, a cidade está a arder!”

Ela entrou então pela cidade e molhou, molhou, molhou, molhou, e não descansou até que a última chama se apagasse.

O povo ficou muito orgulhoso por a princesa ter salvo todos com a sua chuva. E esta encontrou o rei e a rainha que perguntaram onde ela estivera e o que tivera feito todo esse tempo.

“Eu viajei, pelos desertos do sul, do norte, do leste, oeste. O quê? Se eu quero ficar? Não... Eu aprendi a viajar e a gostar de viajar e aprendi a molhar e a levar a chuva para onde ela é necessária. Mas não é difícil saber onde eu estou, basta acompanhar os boletins meteorológicos... onde estiver a chover... é lá que eu estou.”



Fotos do espectáculo *Princesa da Chuva*

dessas infâncias: nossas; dos outros...

ONDJAKI

.....Havia era um mar de incertezas no tocante à definição da chamada literatura infantil: nada afinal é tão simples, e o olhar de quem a lê também a constrói – no modo como a recebe e interpreta.

Escolhemos (o que vamos lendo) porque fomos em busca ou somos vítimas do que nos chegou aos olhos?

Aqui reside, talvez, a diferença entre a leitura do adulto e a da criança. O adulto escolhe a literatura infantil que deseja ler; a criança recebe o livro como oferta de quem já tomou a decisão por ela.

Chegamos assim ao conteúdo e à sua possível função. Se é conteúdo ‘infantil’, por que é procurado por um adulto? Se realmente for material ‘infantil’ será que a criança se identifica ou ao menos se diverte (a apreensão pode advir também pelo lado lúdico da obra...) com o presumível conteúdo infantil?

Certamente, quem oferece um livro fá-lo com um determinado objectivo. Por mera formalidade, eventualmente. Com a função da passagem do conhecimento? Para que a criança se ‘divirta’? Ou, talvez, tudo isto ao mesmo tempo.

Mas, de facto, o que não sabemos ao certo é o impacto que a obra tem sobre a criança. Nem tão pouco compreenderemos o que leva a criança a abrir, ler e terminar um livro.

Parece-me que as crianças não disseram ainda (no que seria, digamos, uma ‘voz colectiva’) o que buscam (ou encontram) num livro ‘infantil’. Essa literatura é feita por adultos, num esforço maior (ou menor) de imaginar que sabem dos ‘gostos literários infantis’. Terá resultados reais este esforço? Que outros mecanismos teremos de inventar/descobrir para nos aproximarmos das expectativas de leitura de uma criança?

Fica claro que a grande maioria da chamada literatura infantil é feita por criadores adultos. Mas tem de ser assim?, ou poderemos reinventar os procedimentos da escrita dessa literatura?

Penso que um dos caminhos para trabalhar neste tipo de literatura (existirá este ‘género’...?) é talvez esquecer as excessivas preocupações objectivas, pedagógicas. Talvez o caminho seja escrever um livro, sem a preocupação concreta de pensar no público-alvo.

Isto levanta problemas. A questão dos conteúdos, do formato e da linguagem. Sobre tudo a linguagem, ainda que sem uma formatação pedagógica rígida, ela deve levar em conta a idade do leitor. Mas o que pretendo ressaltar é que a simplicidade da linguagem não deverá comprometer o conteúdo. Ou, por outras palavras, trabalhar a simplicidade de um texto (e os seus conteúdos) não tem, necessariamente, que tornar o texto excessivamente simples. Há, pois, que confiar na capacidade de interpretação e de imaginação da criança.

E aqui talvez resida um dos segredos e das grandes dificuldades do acto de escrever ‘para’ crianças: como fazer o texto simultaneamente profundo e inteligível? Que lugar reservar para a ilustração? Esta deve ser parte do projecto ou um suporte secundário?

Acho que não há uma fórmula a ser descoberta ou apresentada. O chamado ‘texto infantil’ é tão complexo, misterioso, difícil, delicado como qualquer outro. Simplificar tornando a linguagem ‘básica’ ou remetendo para explicações visuais pode resultar no desinteresse do leitor.

Talvez confiar na sua inteligência, no seu poder interpretativo (e aumentativo), na capacidade de ver e ouvir o que não estava concretamente dito, talvez esta via seja um dos caminhos possíveis que leva, sobretudo ao respeito da criança como um ‘leitor’, e não, simplesmente, ‘um leitor infantil’.

Talvez a ‘literatura infantil’ tenha de ser catalogada por quem tem a missão de catalogar livros e géneros literários. Mas não deverá o escritor, adulto ou não, fazer o esforço de se desprender destas designações no momento da criação?

Acho que o escritor deve criar. Em liberdade. Do resto, o tempo dirá.

O tempo e as crianças...

Quarenta anos a escrever para crianças

LUÍSA DUCLA SOARES

Após quarenta anos a escrever para crianças e tendo ultrapassado a centena de livros publicados, faço um balanço da minha vida, dos trabalhos a que me dediquei, dos ideais que me nortearam.

E não posso deixar de reflectir sobre as mudanças que, entretanto, se deram na sociedade: recordo os tempos anteriores ao 25 de Abril, em que vários dos meus textos foram cortados pela censura por focarem temas ligados à realidade de então: a guerra, a falta de liberdade, a pobreza. O período da revolução dos cravos foi uma época de muita esperança e de mudança de mentalidades. E hoje vivemos num Portugal bem diferente, em que o consumismo se instalou, muitos valores são postos em causa, a tecnologia impera, as famílias se desfazem e refazem, com todas as implicações que daí advêm para os mais novos.

Comecei a rabiscar poemas aos dez anos, a inventar histórias infantis na adolescência para as contar ao meu irmão mais novo, miúdo irrequieto e sempre insatisfeito com o que lhe liam. Feita Sherazade de trazer por casa, todos os dias lhe contava um capítulo de uma novela interminável, afeita aos seus gostos e personalidade. Algumas prolongaram-se por três anos! Julgo que esse longo tirocinio oral me preparou para um futuro empenhado na literatura infantil, pois foi esse garoto o meu mais desassombrado impulsionador e crítico, com a sua espreteza acutilante, imaginação sem freios e sentido de humor.

Ao longo dos verdes anos fui enchendo as gavetas de poemas, textos em prosa e apontamentos com mil projectos, todos virados para leitores adultos.

Nos tempos da Universidade, interessei-me por literatura de vanguarda e os meus companheiros eram os poetas da *Poesia 61*. Fiz uma tese de licenciatura sobre James Joyce e, ao terminá-la, após dois ou três anos de viagens pelos labirintos intrincados do autor de *Ulisses*, cheguei à conclusão de que o caminho que eu queria seguir não era aquele. Após uma estreia com um volume de poesia, publiquei, por brincadeira, um livro para os mais novos: *A história da papoila*. Por sorte ou azar, pretendeu o SNI, órgão do governo marcelista, atribuir-lhe, em 1973, o Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho, que recusei por razões políticas. José Saramago, então meu editor, propôs-me a publicação de seis livrinhos no ano seguinte. Aceitei o desafio, retomei o gosto pela literatura infantil, pelo mundo das crianças e dos jovens, até porque já tinha em casa dois filhos ávidos de histórias.

Quase sempre escrevi por premência, por necessidade, por vício.

Há tempos fui a uma escola secundária bastante problemática e a primeira pergunta que me fizeram na habitual entrevista foi a seguinte:

– Que droga é que você toma?

Nunca experimentei drogas, não fumo, não bebo, nem sequer provo um café. E no entanto ali, naquele momento, não achei a pergunta descabida e respondi-lhe:

– Eu, como muita gente, vivo, por vezes, a sensação de ter caído num poço, num beco sem saída. Perdi algumas das pessoas que mais amei, as ilusões mais caras, tanta coisa se

tem desmoronado à minha volta. E então só uma droga me tem salvo: a da escrita, que não deixa ressacas, que nos permite viajar para novos destinos, ultrapassar o que parece inultrapassável.

Criando, retomamos a sensação de que estamos vivos e actuates, podemos lutar pelas nossas convicções, podemos recordar ou inventar heróis, comunicar com amigos imaginários que um dia talvez venhamos a encontrar.

Tenho enveredado por caminhos muito diversificados na escrita para os mais novos, até porque gosto de novas experiências e não suporto o tédio.

Para contrabalançar o convívio diário com certa erudição e um necessário cinzenismo a que o trabalho na Biblioteca Nacional me tem obrigado, interessei-me pela literatura popular, apaixonando-me pela sua inalterável frescura, pela simplicidade, graça, irreverência que a caracterizam. Esse interesse me levou a realizar diversas recolhas destinadas aos mais novos, tendo publicado volumes de lengalengas, de trava-línguas, de versos sobre animais, de adivinhas, além do mais recente, que se ocupa de provérbios.

A literatura popular é um tesouro que temos obrigação de passar às gerações vindouras e estou certa de que muito me influenciou. Eu tive a sorte de a captar pela voz do meu pai e de uma criada velha da minha avó. Ouvi-los foi uma das grandes alegrias da minha infância.

Poesias como “O romance da gata Tareca” ou “Num castelo de Castela” (incluídos em *A gata tareca e outros poemas levados da breca*) são subsidiários de romances populares. *A nau mentireta* constitui uma paródia à *Nau Catrineta*, com uns poezinhos de imaginosas mentiras à Fernão Mendes Pinto. *O casamento da gata* não pode deixar de evocar uma bem conhecida história em verso em que a noiva pertence à família dos galináceos.

O *Abecedário sem juízo* recorda trocadilhos jocosos sobre nomes próprios e apelidos e muita da irreverência brincalhona e bem-humorada do nosso povo transparece nos *Poemas da mentira e da verdade*.

O *nonsense*, apanágio por excelência do folclore britânico, com que convivi desde a pré-primária num colégio inglês, dá, de vez em quando, o braço ao surrealismo em alguns dos meus poemas.

Não só na poesia, mas nos contos, transparece a vinculação próxima, explícita, a contos tradicionais. Entre estes, refiro, como exemplo, *O meio galo*. Mas *Maria Papoila*, *O urso e a formiga* ou *A Princesa da Chuva*, embora inteiramente originais, obedecem à estrutura básica popular.

Todo o imaginário fantástico ligado à ocupação árabe do Algarve me conquistou e levou a coligi-lo e adaptá-lo em *Lendas de Mouras*, após uma série de visitas a escolas da região, onde verifiquei que era quase totalmente ignorado. As pessoas, como as plantas, precisam de raízes.

Um famoso conto de Perrault está subjacente a uma criação bem autónoma em *A menina do Capuchinho Vermelho no século XXI*, porque os estereótipos do passado nunca morrem e a qualquer momento nos podem inspirar, nem que seja para fugir às histórias originais.

Nos meus contos aparecem ainda figuras e objectos característicos da mitologia dos contos infantis: uma bruxa (em *A vassoura mágica*) que resolveu mudar de profissão,

como já tinham feito as suas familiares e congéneres. Aparecem fadas, em *A Princesa da Chuva*, com suas magias adaptadas aos tempos modernos. Um fantasma, uma sereia, um monstro, um dragão, são protagonistas centrais de contos. No entanto, toda essa mitologia tradicional é encarada com humor, criando situações inesperadas no quotidiano actual.

A sociedade, tal como se revela no presente, aquela em que vivem os nossos jovens, procurei captá-la no *Diário de Sofia & companhia*, que escrevi partilhando experiências com adolescentes reais. É um livro que não considero só meu mas de quantos, ao longo de um ano, me apresentaram problemas, me confiaram segredos, comigo partilharam angústias, brincadeiras e dramas. Todas as suas páginas foram sujeitas à apreciação desses imprescindíveis colaboradores, tendo inclusivamente alterado algumas situações e linguagem de acordo com as suas sugestões. Foca o dia-a-dia de raparigas e rapazes, enredados em problemas familiares, envolvidos na droga, no fascínio das motas. Irreverentes e críticos, encontram-se, no entanto, ligados por um elo de solidariedade que os une profundamente.

Eu própria gostaria de, ao longo da vida, ter escrito um diário mas nunca o fiz porque prezo demais a minha privacidade e estou certa de que algum dia seria violado. Por isso resta-me a opção de escrever diários alheios.

A minha escrita sobre a actualidade não se resume, naturalmente, à diarística, exprime-se em livros como *Comprar, comprar, comprar*, que aborda o irresistível apelo ao consumo na sociedade actual. Em *Uns óculos para a Rita* relato o pequeno drama de uma garota que se recusa a esconder por trás de lentes os seus lindos olhos e acaba deslumbrada com a descoberta de tudo aquilo que até então era incapaz de vislumbrar.

O momento actual é igualmente focado em dois livros (*Há sempre uma estrela no Natal* e *Desejos de Natal*) que abordam o Natal de crianças de diversos estratos sociais. Não quis esquecer também uma realidade bem presente: a dos pequenos emigrantes que trazem consigo um mundo de tradições, esperanças e problemas de inserção que muitas vezes pretendemos ignorar. Nesta quadra, que tanto significa para as nossas crianças, acho importante que pensem como a viverão uma menina ucraniana, um rapazito africano e outro de origem chinesa.

Em *No dia da criança*, ultrapasso as nossas fronteiras, pois hoje o mundo é uma aldeia global, e evoco o drama dos meninos escravos que continuam a existir no século XXI, apesar da Convenção dos Direitos da Criança.

Também numerosos poemas incidem sobre a actualidade social, sobre os garotos que passam os seus tempos livres nos hipermercados, sobre os que sempre viram o ser substituído pelo ter.

Por que não recordar igualmente as crianças angolanas vítimas das minas e, simultaneamente, as que têm vidas perfumadas e sonhos cor-de-rosa?

Se o olhar sobre a tradição, portanto sobre o passado, se revela em mim como recorrente, não menos óbvia é a sedução pelo futuro, consubstanciada em diversas narrativas de antecipação ou ficção científica. As fadas benfazejas viram-se, com vantagem, substituídas pelas novas descobertas científicas e técnicas. Nenhum ogre ou dragão poderá competir em capacidade de destruição com as armas letais hoje imagináveis. As viagens

interplanetárias ultrapassam os mais ligeiros tapetes voadores. Os robôs hão-de povoar as nossas cidades, substituindo o homem nos trabalhos rotineiros e batê-lo-ão com a sua inteligência artificial como já acontece com as calculadoras e os computadores. É no sentido de um novo mundo que as nossas crianças crescem, rodeadas de máquinas que vão aprendendo a manipular desde a infância, sonhando com um imaginário por descobrir. Procurei abordar esta realidade em *Três histórias do futuro*, em *Crime no expresso do tempo*, em *O rapaz e o robô*, por exemplo.

Embora a natureza me deslumbre, não sou menos sensível à capacidade de o homem mudar o mundo, para melhor ou para pior, através da ciência. Eu própria hesitei, na encruzilhada de opções, no ensino secundário, entre letras e ciências porque, se já então pensava dedicar-me à literatura, por outro lado não queria perder a oportunidade de desvendar as regras ocultas pelas quais a natureza se rege e inventar ou manusear novas técnicas e artefactos.

Dizia Pessoa que o binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo e tinha razão.

Numa sociedade cada vez mais artificial, com as vantagens e desvantagens que tal implica, os nossos sonhos afazem-se às esperanças das novas descobertas e invenções, que funcionam como a magia dos tempos modernos.

Quem nunca sonhou com um robô capaz de realizar por nós todas as tarefas desagradáveis (como o garoto de *O rapaz e o robô*)? Quem nunca desejou, como os personagens de *O crime no expresso do tempo*, viajar até ao passado ou tornar-se invisível em certas ocasiões? Quem nunca teve vontade de se enfiar na máquina da felicidade, de compreender a linguagem dos animais? Que criança não sentiu a tentação de tomar um elixir que a fizesse mais velha e que idoso não deitaria a mão ao xarope de asas de borboleta que devolve a juventude?

Tais sonhos, não incompatíveis com a razão, incentivam a imaginação, a criatividade científica e suscitam uma reavaliação da ética e das relações humanas na perspectiva do futuro.

Um tema a que recorro repetidamente é o que aos animais diz respeito. Animais concretos e próximos. Animais em perigo de extinção, como em *S. O. S., animais em perigo*. Animais companheiros de infância. Animais falantes.

Animais em prosa como nas *Histórias de Bichos* ou em *A cidade dos cães* e vários outros, ou vertidos em poemas como no “Ratinho marinheiro” ou nas colectâneas *Arca de Noé* e *O canto dos bichos*. Não faltam sequer os animais extintos, como o dinossauro, ou os imaginários, entre os quais se contam monstros e dragões.

Sempre tive uma relação privilegiada com os nossos irmãos bichos, os elegi como amigos, com eles privei. Quer queiram, quer não, lá voam, lá correm, lá nadam eles para as minhas histórias.

O apelo da natureza, da ecologia está bem patente ao longo do meu trajecto. O *Planeta Azul* congrega poemas que reflectem tal preocupação, manifesta também em diversos contos como *Século XXVII*, *cidade de Alcochete*, em que um homem é coagido a abandonar a Terra, vítima da poluição. Infelizmente o planeta para onde emigra, e se afigura como um paraíso, vem a ser massivamente habitado por outros emigrantes que

o transformam num inferno igual àquele de onde partiram. O livro *O mar* reflecte as mesmas preocupações.

Creio que hoje os jovens estão descrentes de muitas certezas do passado, religiosas, políticas, cívicas. Estão descrentes da perenidade das relações humanas. Talvez só o sonho de um ecossistema belo e limpo os consiga unir.

O estatuto da literatura infantil e juvenil obrigá-la-á a passar ao lado dos problemas políticos, cívicos, éticos? Julgo que não.

Como cidadã, dirigindo-me aos mais novos, aprendizes de cidadãos numa sociedade plena de conflitos, em que é necessário encarar os problemas de frente e tomar partido, tenho abordado essas temáticas. O *soldado João* enfrenta a guerra, *Maria Papoila* a ausência de liberdade, *O sultão Solimão e o criado Maldonado* foca as desigualdades sociais e a exploração do homem pelo homem. O mesmo acontece em vários poemas incluídos em *Poemas da mentira e da verdade* ou *A cavalo no tempo*.

Perante as disparidades tantas vezes discriminatórias, susceptíveis de gerar o racismo, o ostracismo, o *bullying*, a troça, insisto no elogio da diferença em *Meninos de todas as cores*, em *O rapaz magro, a rapariga gorda*, em *A menina verde*, *O homem alto, a mulher baixinha* ou ainda num conto que apresenta como protagonistas animais de várias espécies e tem por título *Os ovos misteriosos*. Como seria pobre e monótono o mundo se não existisse diversidade!

O menino e a nuvem, a obra que mais dolorosamente me envolveu, debruça-se sobre o alheamento dos poderosos perante os problemas prementes dos outros. É o apelo de uma criança doente à solidariedade. Para ela engendrei, embora sem convicção, um final feliz, porque entendo que as crianças precisam de esperança.

Mas hoje deparo-me com o reiterado pedido de professores para que escreva sobre a morte, pois é um assunto que têm dificuldade em tratar nas aulas. Comecei por ignorar o apelo, mas a insistência levou-me finalmente a ocupar-me dela, num livro que está neste momento a ser ilustrado.

Uma das facetas mais características da minha obra será, contudo, o humor, que constitui a essência de textos totalmente lúdicos, que vivem de jogos de palavras, de situações hilariantes de que as crianças também precisam. Tal é o caso de *Uma vaca de estimação*, de *Abecedário maluco* ou de *Contos para rir*. Mas o humor não se esgota neles, perpassa igualmente em livros que envolvem ensinamentos, como *ABC*, *1,2,3* e outros que versam problemas sérios.

Dirigir-me às crianças com lamúrias, mimos ternurentos ou linguagem infantilizante nunca fez parte do meu estilo. Mas pretendo entrar em cumplicidade com elas através do humor, que pode transformar-se numa divertida crítica.

Rir é saudável e faz falta. Uma bela risada constitui uma pedrada no charco pardacento, estagnado, do quotidiano.

Nos momentos de angústia, solidão ou desesperança a luzinha do humor pisca-me o olho. Pode ser tão pequena como um pirilampo. Mas começa a alumiar... Com um pouco de engenho gostaria de conseguir transformá-la em lanterna, quiçá em Sol capaz de dissipar as brumas que também abafam os jovens. De conseguir que eles acendam um brilho nos olhos ao lerem um livro.

Ensinar por meio dos livros já o tenho feito, não só com o livro escolar, mas, sobretudo, através de uma pequena colecção publicada na Terramar, direccionada para o jardim-de-infância ou o primeiro ano de escolaridade. De certo modo, didáctico será também o meu livrinho sobre *Os direitos das crianças* e até *O livro das datas* que dá a conhecer aos jovens o significado de certas efemérides, algumas das quais redundam em feriados religiosos ou políticos. Não deixo, no entanto, de explicar a origem do Dia das Mentiras, do Dia das Bruxas, do Dia da Mãe, da Árvore e muitos outros. Além da explicação, elaborei um conto para cada data, pois o didactismo nu e cru é bem pouco do agrado das crianças. E de mim própria.

Debrucei-me sobre a vida de três escritores: Eça de Queiroz, José Rodrigues Miguéis, Ferreira de Castro. Apresentei a sua vida, a sua obra aos mais novos, preparei para estes (e também para os adultos) passeios pela cidade de Lisboa na companhia de escritores e das suas personagens.

Fiz uma adaptação dos seis contos de Eça que me pareceram mais adequados ao imaginário de crianças e adolescentes, procurando ser o mais fiel possível ao estilo do autor.

Mas gostaria de apresentar aos jovens a vida de várias outras figuras que muito admiro, não só no campo da literatura. Infelizmente em Portugal a biografia tem sido um género pouco explorado, provavelmente porque dá bem menos trabalho imaginar do que pesquisar fontes. Mas julgo que valeria a pena que os autores se debruçassem sobre vidas reais, célebres ou não, despertando nos jovens sonhos bem concretos.

Estou neste momento a enveredar por esse caminho.

Se sempre cultivei a poesia, quase só na viragem do século comecei a entusiasmar-me com o facto de me tornar letrista. Vários compositores têm musicado poemas meus mas destaco especialmente o CD, intitulado *25*, por ser editado nos 25 anos do 25 de Abril. Tem música de Suzana Ralha, interpretação de *O bando dos Gambozinos*, do Porto, tal como o CD que acompanha *O canto dos bichos*. Com Daniel Completo editei igualmente um CD e tenho outro em preparação. A poesia nasceu para ser cantada e hoje considero esse o seu mais belo destino.

Apenas uma vez experimentei a banda desenhada pois julgo que o ideal será que autor e desenhador sejam um só.

O género dramático apenas esporadicamente foi por mim cultivado. Ambas as peças foram ao palco, representadas por profissionais. Trata-se, num dos casos, de adaptação bastante diferenciada de *Viagens de Gulliver*, em que um acto é passado em Portugal, na corte de D. João V. A outra baseia-se na velha fábula de *A cigarra e a formiga*, com um final bem distinto. Não obstante, vários contos meus têm sido dramatizados, sendo

alguns representados por actores, outros transpostos para teatro de marionetes. Ao longo de muitos anos Mestre Filipe andou percorrendo o país com os seus bonecos, levando a escolas, bibliotecas e salas de espectáculos o *Soldado João*.

A minha cabeça, as minhas gavetas encontram-se tão cheias de projectos que nunca terei tempo para os concretizar. Mil enredos, mil poemas principiados, algumas antologias esperam em fila que eu volte a pegá-lhes. E sinto o tempo a fugir...

Pediram-me para falar sobre o que tenho escrito. Mas será o autor quem mais acertadamente se pronuncia sobre a sua obra?

Julgo que não. Uma vez escrita, deixa de nos pertencer e lá vai ela para as livrarias, para as bibliotecas, para as mãos de quem a irá ler. Cada leitor encontrará nos livros algo de diferente, de acordo com a sua personalidade, a sua cultura, a sua sensibilidade, a experiência de vida que tiver.

Hoje os autores vão regularmente às escolas e podem verificar os mais diversos aproveitamentos a que foram sujeitos os seus textos. Ouvem alunos e professores, o que é decerto uma mais-valia para o seu trabalho futuro. Quase só podem contar com essa crítica pois, exceptuando a revista *Malasartes*, raras são as publicações que se ocupam de literatura para os mais novos.

Pessoalmente é para mim muito gratificante encontrar aqui e além os amigos imaginários para quem escrevi e que acabaram por abrir a garrafa que atirei ao mar com a minha mensagem, sob a forma de livro.

Mas gostaria de comunicar com os meus leitores também através dos novos meios, que eles dominam, e não assentam no papel, embora eu ainda seja bem sensível ao toque, à intimidade, ao cheiro do livro tradicional. Mas já fiz *sites* de internet para crianças e jovens, já me iniciei nos CDs, e há muito que tenho os computadores como amigos imprescindíveis. Podemos ou devemos nós fugir aos novos tempos?

Se o livro já se materializou em papiros, peles de animais, se já foi manuscrito e não perdeu a sua essência com o advento da tipografia e do papel, não irá o trabalho do escritor sobreviver noutros substratos?

O importante é que chegue, inteiro, ao seu destino, o leitor, que seja capaz de despertar neste o interesse, o deslumbramento, o sonho.

O que importa é que o faça pensar e rir e crescer. Tudo o resto é acessório.

‘Era um suspiro’ seguido do ensaio evocativo ‘Uma escritora sob céus estranhos’

ANTÓNIO TORRADO

Era uma vez um suspiro. Não há quem não saiba o que é um suspiro. Por todos nós já passou esse sopro que, antes de se suspender dos lábios para fora, atravessa a correr o coração, talvez à espera que outro suspiro venha atrás dele.

Pois o suspiro da nossa história nem sabia onde nascera nem o motivo que o trouxera até ao frio daquela manhã de Outono.

Um pouco suspirante e indeciso, andou a passear-se pela atmosfera límpida, acabada de varrer por um ventinho que estremecia as folhas cor de bronze das árvores. Pouco faltava para que chegasse o Inverno.

Será que o suspiro já estava com saudades do Verão? Mas o Verão volta. Alguém podia dizer-lhe, para tranquilizá-lo.

Pois sim. Mas antes do Verão, ainda temos de passar pelo Outono, pelo Inverno, pela Primavera, pensaria o suspiro. Como se percebe, ele estava a par da ordem das estações. Era um suspiro muito sabedor.

Nisto, veio ter com ele um perfume, um levíssimo perfume que só o sábio e sensível suspiro reconheceu. Libertara-se de um frasco de perfume deixado aberto por imprevidência, sobre uma cómoda. Não tardará que se evapore o resto do líquido que o frasco contém. É pena. E o suspiro mais suspirou.

Uma nota musical, acordada pelo teclado de um velho piano, estremeceu no ar. Foi o dedo indicador de um menino que premiu a tecla.

Logo a avó lhe disse:

– Pedrinho, feche o piano que está desafinado.

O menino obedeceu, mas a nota solta esvoaçou e foi ter com o perfume e o suspiro que já voavam nas asas do vento. Não os interceptem. Não os detenham. Deixem-nos seguir adiante.

Suspiros do coração, suspiros de perfume e suspiros soltos de notas musicais também têm direito à vida.

Uma escritora sob céus estranhos

A história para crianças ou para todas as idades é o género literário mais disponível para o imaginário ilimitado. As paredes falam, as sombras respondem-lhes, o gato pensa, a pedra tem voz, os peixes conversam, as cadeiras discutem, percebemos o que dizem as formigas.

Tudo tem sentido, sentidos como num mundo inicial, como no tempo pródigo em que os animais e as coisas falavam.

Immanando os três reinos da natureza num só, e entre eles comunicantes pela força da efabulação, nós, escritores, limitamo-nos a ciceronizar por este bosque encantado onde bicho e terra têm direito à fala, o dom da alma. Assumidamente ou não, nós somos os

representantes, na contemporaneidade, da era pré-cristã, nós somos os últimos (ou os primeiros) intérpretes da grande fraternidade da natureza. Nós, privilegiadamente nós, porque decalcámos a literatura da oratura, nós conseguimos estar próximos ainda da infância da humanidade.

Esta a “doutrina” que tem suportado a minha escrita para os mais novos.

Já me têm dito que mais do que “doutrina” é antes uma mística, uma confissão de candura, uma crença desmesurada na comunhão entre seres e gerações pela força da palavra. E se for? Não me ofereço para a santidade franciscana dos pioneiros da Ordem, mas em identificação com eles abro os braços ao “meu irmão lobo”, atraio para as minhas histórias cardumes de peixes, bandos de aves. Neste género literário cabe tudo, vale tudo. E nele cabem todas as idades do homem, porque este é o único espaço de ficção sem limitações etárias de ingresso.

Seria mais apropriado se passássemos a dizer, identificando um escritor para miúdos, como um *escritor para todos*, ao passo que os que não pretendessem atingir tão largo espectro de audiência, seriam, mais limitadamente, *escritores para graúdos*.

Quando fui convidado a participar no Encontro, avisei logo que carecia de créditos académicos, para além de uma pobre licenciatura em Filosofia, que aqui não vem para o caso.

Prontamente se esclareceu que eu vinha na qualidade de escritor e disso falaria, o que, no meu ver, considero uma vantagem, porque me confere um certo estatuto de irresponsabilidade. Digo umas coisas... Conto umas histórias... Recordo uns episódios... E resolvo tudo em três tempos. Está feito!

Entretanto, achei que a oportunidade favorecia uma evocação, a de uma escritora portuguesa de origem alemã, nascida em Bauer (perto de Hanover), em 1913, e falecida no Porto, em Janeiro de 2006. Ilse Losa, perseguida pela Gestapo por ser judia, refugia-se em Portugal com 21 anos, casa com um português (o arquitecto Arménio Losa) e opta por escrever na língua do país de adopção. Publica o 1.º livro *O Mundo em que Vivi*, em 1949. Vasta foi também a sua produção de livros para crianças.

Uma declaração prévia que justifica esta minha evocação. Não estaria aqui, diante de vós, como escritor com 40 anos de vida literária, em boa parte dedicada à leitura infanto-juvenil, não fosse ter contado, no início do meu carreira, com as palavras extremamente estimulantes de Ilse Losa.

É sabido que os meios literários nunca foram ambientes tão recomendáveis e salutares como os ares da montanha ou da beira-mar. Em Portugal, a insalubridade decorrente dos pequenos fogos de ressentimentos e invejas não se comunica porém – convicção angelical minha! – não se comunica a esta área considerada um tanto periférica, a da literatura de audiência ou leitura infantis.

É disso prova a ausência de conflitos de gerações que noutros domínios foram bastante acesos. Afirimo com segurança que nos damos todos bem, mesmo quando não nos conhecemos...

De entre os autores mais velhos que me incentivaram a seguir por este lado do caminho, muito gratamente recordo Ilse Losa.

Colega de Faculdade e amigo de uma das filhas, Margarida Losa, também já falecida, foi ela quem levou à mãe os meus primeiros contos para crianças. Daí por diante passámos a trocar copiosa correspondência, correctora de perspectivas minhas e aferidora de coincidências de gostos. Refiro, nomeadamente, a nossa comum atracção por um escritor alemão, Erick Kästner (1899-1974) de quem eu tinha lido na infância *Emílio e os Detectives* e *Emílio e os três Gémeos*, livros condenados à fogueira pelo regime nazi. *A Aula Volante*, *O 35 de Maio*, *As Duas Marias*, em tradução de Ilse e Margarida Losa,

e as deliciosas memórias dos primeiros anos de vida do escritor, traduzidas por Ema Quintas Alves, li-os já adulto, mas com igual prazer ao que teria se os tivesse lido menino ainda.

Esta a receita que faz a boa ou a má fortuna de um livro para os mais novos. Se for lido com enfado por um adulto, evitem dá-lo a ler a uma criança. Em contrapartida, os livros de Ilse para os mais novos, como essa encantadora *Silka*, ilustrado por Manuela Bacelar, tanto atraem adultos quanto crianças.

Foi na língua portuguesa que Ilse Losa se afirmou como escritora e cidadã. Integrando o pequeno círculo intelectual do Porto dos anos 40 em diante, círculo esse onde pontificava Óscar Lopes, que a estimulou à aventura de escrever em português e lhe reviu os primeiros textos, Ilse partilhou das expectativas do pós-guerra e das lutas dos movimentos de oposição à ditadura de Salazar.

Na correnteza dos muitos escritores que se expuseram a escrever numa língua de adopção, Ilse Losa pôs-se à prova no que deve ser uma das experiências mais violentas da capacidade expressiva de qualquer escritor.

Da galeria dos audaciosos lembro o polaco Joseph Conrad que escreveu em inglês; o irlandês Samuel Beckett que escreveu quase toda a sua obra em francês; o russo Vladimir Nabokov que escreveu em inglês; o chinês Gao-Xin-Gjian que escreveu em francês e mais chegados a nós, o português Rentes de Carvalho, que escreve em neerlandês ou o checo Jorge Listopad que escreve num irrepreensível e astucioso português, ele que guarda a língua materna para escrever poesia.

Reparem que prosadores bilingues haverá alguns, mas poetas bilingues, que eu saiba, não tantos... Porquê? Pelo mesmo motivo que se diz língua materna e não língua paterna.

Pátria tem pai dentro. Mas a Mãria é anterior a Pátria, provém da linha directa e secreta que só a mãe pode estabelecer com o filho antes do nascimento. Deste entendimento visceral, desta constância de segredos e subentendidos nas imediações do nascer passará a criança, após o nascimento, ao côncavo do corpo, convexo há pouco, e a uma nova impregnação afectiva pela voz embaladora da mãe. Atrevo-me a atribuir o início de toda a poesia a esta capilaridade mãe-filho. A prosa virá depois pela voz do pai.

Assim como – dizem – a prosa tem inveja da poesia, também – dizem – o amor paternal tem ciúmes do amor maternal.

Na prosa de Ilse Losa a transfusão foi pródiga para a literatura, já que a estrutura linguística adquiriu uma modulação frásica irreproduzível por outra pena. Nas histórias de Ilse Losa há uma serenidade narrativa de linha do horizonte. As histórias fluem, crescem, acrescentam-se pela vontade própria do acto de contar.

Serenidade. Seriedade. Quem começou por escrever *O Mundo em que Vivi*, esse romance pungente, feito de memória da infância e saudade em conflito com a precariedade do presente de então, nunca poderia manipular ou desmerecer a infância alheia.

A escrita de Ilse é adulta e a leitura que o seu contar suscita convida à maturidade, à vontade de adultez do jovem e da criança.

Dito de outro modo: a obra de Ilse Losa, disponível para a leitura infantil, só é precursora de outras leituras, porque na cronologia de cada criança, ocorre, habitualmente, antes dessas outras leituras de matriz literária consagrada. Ocorre antes, mas não as pre-ludia, não as preambula. Antecipa-as.

No sábio matizado narrativo da ironia ao drama, Ilse Losa não se furtou nem poupou os seus leitores aos grandes temas: a solidão, o amor e o desamor, a morte.

Ilse Losa foi um modelo para mim. Comovidamente recorro às suas cartas e conversas. Sempre que ia ao Porto, visitava-a. Nos últimos anos de vida, Ilse ausentou-se de nós. Fugiu-lhe a memória para parte incerta e, minada pela doença aniquiladora da identidade,

o seu rosto oferecia-nos um sorriso permanente de condescendência, senão mesmo de comiseração por persistirmos nas nossas freimas e ansiedades.

Diante do seu silêncio, sem achar eu assunto de ligação, ocorreu-me, um dia, dizer-lhe algo como isto: “Então Ilse, o seu *Mundo em que Vivi* acaba de ultrapassar a vigésima edição!? É notável!”. Por momentos, o rosto da escritora transfigurou-se como que iluminado por um relâmpago. Os olhos brilharam-lhe num lampejo de orgulho. Mas, passado o instante de lucidez, o rosto de novo amorteceu como se um véu voltasse a cobri-lo.

Quando, anos antes, ainda na plena posse das suas faculdades, viu algum dos seus livros, entre os quais *O Mundo em que Vivi*, traduzidos e publicados em alemão, também felicitei vivamente a escritora. Dela ouvi, então, este amargurado comentário: “Já dou pouca importância a isso. Se ainda tivesse sido há mais tempo... É que as pessoas que eu gostava que soubessem já não estão cá”.

E depois desta confidência, uma revelação que me gelou: “Sabe, António, quando os li na minha língua é que percebi que foi um erro ter renunciado ao alemão. Teria ido muito mais longe...”

Ilse, face a face com a tradução para a língua materna do que laboriosamente tinha escrito em português, Ilse sentiu-se aquém das suas possibilidades expressivas, como se as páginas dos romances lhe devolvessem imagens pouco nítidas, esboçadas, esfumadas do que de outro modo teria desenhado com a firmeza e a segurança de um pulso resolutivo.

Todos nós, autores – escritores, artistas plásticos, compositores... – somos atravessados pela dúvida e dentro de nós uma espécie de bicho da madeira corrói-nos a confiança. Só os maus autores andam contentes. Mas o nosso íntimo drama de criadores não se compara a esta trágica assumpção de uma vida, uma obra, uma carreira desperdiçadas por se ter optado por uma vereda pedregosa quando se podia ter ido, mais desafogada-mente, pela estrada larga, que levaria “muito mais longe”...

Vladimir Nabokov, exasperado por o seu inglês não ir ao fundo das coisas e sentindo-se ele inepto no diálogo de trivialidades, suspirava: “É como se aprendêssemos a agarrar as coisas, depois de termos perdido sete ou oito dedos numa explosão”. Suponho que Ilse Losa subscreveria Nabokov.

Não podemos avaliar condicionais. Só no espaço virtual é que se pode espreitar para o outro lado da esquina, em que virámos para um lado, quando poderíamos ter virado para o outro. Mas esta tentação e curiosidade só o mundo ficcional, às vezes, satisfaz.

Imagino que haja um buraco negro no Universo, onde se concentrem em novelo as linhas que, na nossa vida, não chegámos a preencher a cheio – aspirações insatisfeitas, quimeras, volições voláteis...

Aí está depositada toda a obra hipoteticamente escrita de raiz na língua materna de Ilse, se as condições adversas da História a não tivessem afastado do país de origem. Louvemos, nós portugueses, o facto de poder incluí-la na nossa literatura.

Ganhou Portugal uma notável escritora, operosa e exigente. Perdeu a Alemanha uma escritora... O que vale mais?

Depois da interrogação, três pontinhos. Ou reticências...

De Ilse Losa (1913-2006) algumas obras:

- *O mundo em que vivi*, 1949
- *Histórias Quase Esquecidas*, 1950
- *Rio Sem Ponte*, 1952
- *Sob Céus Estranhos*, 1962
- *A Flor Azul*,
- *Faísca Conta a Sua História*
- *Silka*

- *O Príncipe Nabo da Nabolândia*
- *A Adivinha*
- *Na Quinta das Cerejeiras*
- *Beatriz e o Plátano*

Ilse Losa recebeu em 1984 o Grande Prémio Gulbenkian pelo conjunto da sua obra para Crianças e, em 1998, o Grande Prémio da Crónica da APE.

III. OS AUTORES

ARAÚJO, Rosário Alçada

Licenciada em Direito. Escritora de histórias para a infância. Formadora de cursos de escrita criativa para crianças; contadora de histórias em escolas, livrarias e bibliotecas. Autora, entre outras obras, de: *A História da Pequena Estrela*, livro destacado e recomendado para publicação pelo júri do Prémio Branquinho da Fonseca-Expresso/Gulbenkian (Setembro de 2003), recomendado pelo Plano Nacional de Leitura (Edições Gailivro, Lda., 2004); recomendados pelo Plano Nacional de Leitura foram também *A Rosinha*, *o Mar e os Sonhos* (Edições Gailivro, Lda., 2005); *A Caixa de Saudades* (Edições Gailivro, Lda., 2007).

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009.

Contacto: rosario.alcada@gmail.com

AZEVEDO, Fernando

Fernando José Fraga de Azevedo é professor associado da Universidade do Minho (Instituto de Educação) e doutorado em Ciências da Literatura, especialidade de Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho. É regente das unidades curriculares de Literatura para a Infância e Juventude, assim como de Literacia e Mediação Leitora, nos cursos de licenciatura e pós-graduação do Instituto de Educação. É membro do Centro de Investigação em Formação de Profissionais de Educação da Criança (CIFPEC), centro da FCT, com a classificação de “Good”. Tem obras publicadas no domínio da hermenêutica textual, da literatura infantil e da formação de leitores.

Participou no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: fraga@ie.uminho.pt

BARATA, Gilda Nunes

Licenciada em Direito pela Universidade Católica de Lisboa, mestre em Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e doutora em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa. Desempenhou funções na Casa Fernando Pessoa e pertence actualmente ao quadro da Câmara Municipal de Lisboa. A sua obra publicada é composta por poesia, literatura infanto-juvenil e ensaios. É membro do Centro de Filosofia (UL), do Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL) e colabora no jornal Expresso na área de literatura. Publicou ultimamente os seguintes livros: *A Fenomenologia Enquanto Lugar Total da Vida: Diálogo Poético-Amoroso Entre Merleau-Ponty e Alguns Pensadores e Artistas* (tese de doutoramento), *A Semeadora de Estrelas* (álbum ilustrado/infanto-juvenil), *Lisboa, Princesa do Tejo e do Mar* (álbum ilustrado/infanto-juvenil) e *Zubaida e Columbina* (álbum ilustrado/infanto-juvenil).

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009; no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010; e no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: gilda.barata@cm-lisboa.pt

Homepage: www.gildanunesbarata.com

BRÜCK-PAMPLONA, Lara

Fez o Bacharelado e a Licenciatura em Letras (Português / Alemão e Literaturas), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi bolseira de “Iniciação à Docência” no Instituto de Letras da UERJ e professora de Alemão Língua Estrangeira (DaF) no Projeto LICOM – Línguas para a Comunidade, bem como bolseira do Serviço Alemão de Intercâmbio Académico (DAAD) no Programa Especial para Germanistas da América Latina, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg (Alemanha). Desde 2004 investigadora no âmbito do doutoramento em Literatura Brasileira e Literatura Alemã na Universidade de Colónia, sob orientação do Prof. Dr. Claudius Armbruster. Desde 2005 assistente e colaboradora científica no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colónia, professora de Literatura e Cultura Brasileiras. Colaboradora honorária no Centro Mundo Lusófono, também na Universidade de Colónia e professora encarregada de Língua Portuguesa na Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Assistente e membro colegiada na Escola de Pesquisa a.r.t.e.s. da Universidade de Colónia

Publicou “Literatura oral e identidade nacional: Câmara Cascudo e Irmãos Grimm” in *Festival de Cores: Dialoge über die portugiesischsprachige Welt* (Org. Glauco Vaz Feijó/Jacqueline Regis, Fiuza da Silva), Tübingen, Calepinus 2007, e “Nelson Rodrigues, o gênio do teatro desagradável”, na revista *Andorinha – caderno de expressamentos*, Nr. 2. Freiburg i. Brsg.: Jul. 2006.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009.

Contacto: l.pamplona@uni-koeln.de

CORTEZ, Maria Teresa

Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (variante de Estudos Ingleses e Alemães) na Universidade de Coimbra. Estudou na Universidade de Trier e doutorou-se na Universidade de Aveiro, em 1999, com a tese: *Os contos de Grimm em Portugal. A recepção dos “Kinder- und Hausmärchen” entre 1837 e 1910*. É desde 2006 professora associada na Universidade de Aveiro e integra presentemente o Centro de Línguas e Culturas desta universidade. A sua investigação centra-se nas relações literárias e culturais luso-alemãs, sobre as quais tem publicado numerosos artigos em revistas e antologias nacionais e estrangeiras.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009 e no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: teresacortez@ua.pt

CRUZ, Maria Amélia

É licenciada e mestre em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Prepara doutoramento em estudos de Cultura na Universidade Católica de Lisboa. É actualmente docente no Ensino Básico e Secundário e colaboradora do gabinete de Avaliação Educacional do Ministério da Educação, bem como tradutora técnica e literária (Alemão-Português). Traduziu obras de Walter Benjamin e de Heinrich von Kleist. Publicou ultimamente, entre outros artigos, “Die Konstruktion von ‘Adoleszenzidentität’ im deutschen und portugiesischen Jugendroman: eine transkulturelle Lektüre der Bücher *Crazy* von Benjamin Lebert und *Rafa e as férias de Verão* von Fátima Pombo” in *Real – Revista de Estudos Alemães, Em Trânsito – Übergänge. Grenzen überschreiten in der Germanistik*, <http://real.fl.ul.pt/textos.page> e “Die Übersetzung im Bereich der Jugendliteratur – ein unverzichtbarer Bestandteil des interkulturellen Dialogs, in *Zwischen Medien / Zwischen Kulturen. Poetik des Übergangs in philologischer, filmischer und Kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. Von Dagmar Hoff und Teresa Seruya, München: Martin Meidenbauer, 2011, 241-251.

Participou no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: mariameliacruz@hotmail.com

DELGADO, Ana Maria

Licenciatura em Filologia Germânica pela Universidade de Coimbra. Dr.Phil. “Magna cum laude” pela Universidade Humboldt de Berlim, em 1984, com a dissertação *Aragons ‘La Mise à Mort’ und die Rezeption romantischer Motive*. Dissertação apresentada à Universidade de Coimbra com o título “Os motivos do espelho, da sombra e do duplo nos textos de E.T.A. Hoffmann ‘Der goldne Topf’, ‘Die Abenteuer der Silvesternacht’ e ‘Die Elixiere des Teufels’”. Reconhecimento do doutoramento de Berlim e equivalência ao grau de “Doutor por uma universidade portuguesa”, em Literatura Comparada (Universidade Nova de Lisboa, 1998). 1976-1994: assistente da Universidade de Coimbra. 1980-1983: bolseira com equiparação pelo INIC na Universidade Humboldt de Berlim. Desde 1995: leitora do Instituto Camões no estrangeiro (Viena, Georgetown, Leipzig). Membro da *E.T.A.Hoffmann Gesellschaft*. Investigadora do CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa. Membro do Conselho Científico da revista *Meridional* do Instituto de Cultura Ibero-Atlântica.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: ana_santossilva@yahoo.com

ECKL, Marlen

Doutorada em História pela Universidade de Viena/Áustria e mestre em Letras pela Universidade Johannes Gutenberg de Mainz/Alemanha. Pesquisadora senior do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação (LEER) da USP (São Paulo) e membro do grupo de pesquisa “Relações Linguísticas e Literárias Brasil-Alemanha” (RELLIBRA) da USP e do Instituto Martius Staden (São Paulo). Autora do livro “*Das Paradies ist überall verloren*”. *Das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus* (2010). Organizadora da antologia: “...auf brasilianischem Boden fand ich eine neue Heimat”. *Autobiographische Texte deutscher Flüchtlinge des Nationalsozialismus 1933-1945* (2005). Tradutora alemã da biografia sobre Stefan Zweig de Alberto Dines: *Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig* (2006), além de autora de inúmeros artigos sobre vários aspectos do exílio de língua alemã no Brasil.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: Ecklmarlen@aol.com

EWERS, Hans-Heino

É professor de literatura alemã na Universidade Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt e director do Instituto de Investigação do Livro Juvenil (*Institut für Jugendbuchforschung*), bem como iniciador e co-editor do *Yearbook of Research in Children's Literature* que se publica desde 1995. Coordena projectos de investigação centrados em questões de interculturalidade na literatura para crianças. É autor de numerosos estudos sobre teoria, história e literatura infanto-juvenil contemporânea.

Participou no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: ewers@em.uni-frankfurt.de

Homepage: www.hhewers.de

FRAGOSO, Gabriela

É professora auxiliar de História da Alemanha, Literatura e Cultura Alemãs na Universidade Nova de Lisboa e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica. Foi leitora de língua, literatura e cultura portuguesa na Universidade de Colónia. Co-organizadora do projecto luso-alemão “Alexander von Humboldt e Garcia de Orta: a viagem de investigação enquanto diálogo de culturas”. Coordenou as secções sobre literatura infanto-juvenil nos 8.º e 9.º Congressos Alemães de Lusitanistas em Munique e Viena (2009 e 2011). Organizou o colóquio internacional sobre “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã” (2010). Tradutora de obras de Alexander von Humboldt, Stefan Zweig, Franz Kafka. Investigação e publicação nas áreas da literatura de viagens, literatura infanto-juvenil, literatura e cultura alemãs do século XVIII.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009; no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010, e no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: mg.fragoso@fcsh.unl.pt

GONÇALVES, Ana Rosa

Mestrado em Estudos Anglisticos e Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês-Alemão) pela universidade de Lisboa. Investigadora do centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL). Professora do quadro de nomeação definitiva no ensino secundário desde 1998.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009, e no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: ananobre9@yahoo.co.uk

JAECKEL, Volker

Estudou Ciências Políticas, Filologia Germânica e Espanhola, em Berlim e Sevilha. É doutor em Filologia Românica pela Friedrich-Schiller-Universität de Jena. Docência nas universidades de Berlim, Potsdam e Jena. Leitor do Serviço Alemão de Intercâmbio Académico (DAAD) em Belém (Brasil). É, desde Setembro de 2006, professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor visitante em Freiburg (Alemanha), em 2009-2010, e em La Plata em 2011. Bolseiro investigador do *Freiburg Institute for Advanced Studies*.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: volkerjae@yahoo.de

LIESENFELD, Letícia

Nasceu em Porto Alegre, Brasil, e foi bacharel pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 1996, ano em que também se estreou profissionalmente como atriz, trabalhando com várias companhias teatrais. Foi bolseira do Instituto Goethe, participando no 34.º Encontro de Teatro (34. *Theatertreffen*) de Berlim. Estabelece-se em Portugal em 2002 e licencia-se em teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Participa como atriz em projectos ligados ao teatro e à dança. A partir de 2003 integra projectos de promoção do livro e da leitura, tais como *Das histórias nascem histórias* (CCB/DGLB), *A princesa da chuva* (solo). Colabora pontualmente, enquanto formadora, com a *Pós-Graduação no Livro Infantil*, da Universidade Católica, e com a carteira de acções do DGLB, entre outros. Defendeu recentemente tese de mestrado no Departamento de Ciências da Comunicação – Comunicação e Artes, da Universidade Nova de Lisboa, subordinada ao tema: “Do Íntimo na Comunicação Teatral Pós-Dramática”.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009 e no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: leticia.lis@sapo.pt

NOGUEIRA, Carlos

Doutorado em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a tese *A Sátira na Poesia Portuguesa e a Poesia Satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill* (2008). Publicou, entre outros, *Cancioneiro Popular de Baião, Literatura Oral em Verso, O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Exerce funções de docência na área da Literatura Oral Tradicional, Literatura Portuguesa e Introdução aos Estudos Literários. Pertence ao Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT), da Universidade Nova de Lisboa. Tem publicado livros e ensaios sobre cultura e literatura de língua portuguesa de várias épocas – da oral, popular e tradicional à erudita. Tem sido professor e investigador convidado em universidades estrangeiras.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009 e no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: carlosnogueira@sapo.pt

ONDJAKI

Nasceu em Luanda, em 1977.

Prosador e poeta, também escreve para cinema e co-realizou um documentário sobre a cidade de Luanda (“Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda”, 2006). É membro da União dos Escritores Angolanos e da Associação Protectora do Anonimato dos Gambuzinos. Alguns livros seus foram traduzidos para francês, espanhol, italiano, alemão, inglês, sérvio, sueco, polaco.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: ondjaki@gmail.com

PAULA, Rosângela Asche de

É membro do *Centre de recherches interdisciplinaires sur le monde lusophone* da Universidade de Paris Ouest Nanterre La Défense, desde 2007. Doutorada em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2007, com a dissertação *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Membro da equipa “Mário de Andrade”, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), entre 1999 e 2007, pesquisando a *marginalia* do autor em livros e revistas do expressionismo alemão na sua biblioteca pessoal. Estagiária da equipa “Graciliano Ramos”, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), entre 1998 e 1999, trabalhando no arquivo do escritor.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: rosasche@gmail.com

PIRES, Maria da Natividade Carvalho

É doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra e professora coordenadora do Departamento de Língua Portuguesa e Línguas Estrangeiras da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, desde 1996, tendo sido presidente do Conselho Científico desta escola entre 2010 e 2012. Na qualidade de investigadora convidada, integra a equipa do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT) da Universidade Nova de Lisboa desde 2002. Tem colaborado com o *Institut International Charles Perrault* (Eaubonne – França) em vários projectos de investigação na área da literatura para crianças (Ex. “L’Imaginaire du jeune Méditerranéen”). Foi membro da equipa BARFIE (Books and Reading for International Education, 2003-2004).

As suas publicações mais recentes incluem o volume *Educação Intercultural e Literatura Infantil. Vivemos num mundo sem esconderijos* (em co-autoria com M. Morgado), Lisboa, Edições Colibri, 2010 e “Ana de Castro Osório e a Literatura Tradicional: transmissão de padrões éticos e comportamentais”, in *Memória e Cidadania na Literatura Tradicional Peninsular* (coord. Helena Buescu e Pedro Ferré). Lisboa, Edições Caleidoscópio, 2011.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: natcpires@sapo.pt

RIBEIRO, Ana

É docente na Universidade do Minho desde 1991, onde realizou o seu mestrado e doutoramento na área da Literatura Portuguesa. Tem sido responsável, nos últimos anos, por cadeiras de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, tanto na licenciatura em estudos Portugueses e Lusófonos, como nos Mestrados de Teoria da Literatura e

Literaturas Lusófonas e de Português Língua não Materna. Vem leccionando ainda a disciplina de Campo Literário e Campo dos Media, no mestrado de Mediação Cultural e Literária. Para além da tese de mestrado, publicou diversos trabalhos sobre autores portugueses do século XX (José Rodrigues Miguéis, José Saramago, Nuno Bragança, entre outros) e sobre autores africanos dos países de língua oficial portuguesa (Ondjaki, Pepetela, José Eduardo Agualusa).

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: anar@ilch.uminho.pt

RIBEIRO, Fernando

É professor auxiliar na Universidade Nova de Lisboa e docente de literatura e cultura alemãs dos séculos XIX e XX. Investigador de literatura e cultura de expressão alemã do século XX e de autores portugueses e sua relação com a cultura alemã no Centro de História da Cultura. Tradutor de obras literárias de expressão alemã sobretudo de autores do século XX: Hesse, Zweig, Dürrenmatt. Comunicações em colóquios nacionais e internacionais reflectindo sobre aspectos da cultura alemã em Portugal. Publicação, entre outros, dos ensaios: “La Femme, le Conte de Fées, la 1ère republique au Portugal: Ana de Castro Osório”, in *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, Lisboa, 2011; “Von der Idee: Kultur” in *Kulturbau-Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*, Peter Hanenberg, Isabel Capelo Gil et al. (Hrsg.), F/M, Berlin, Bruxelles u.a., Peter Lang, 2010; “A Carta de Stefan Zweig – Da voz outra ou como do velho se faz novo” in *Faces de Eva*, Lisboa, 2009; “Das Irreflexões” in *A Arte da Cultura – Homenagem a Yvette Centeno*, Lisboa, Colibri, 2010; *A Utopia em “Das Glasperlenspiel”*, Lisboa, FCG, 2001.

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009.

Contacto: ffor@fcsh.unl.pt

RIBEIRO, Orquídea Moreira

Doutoramento em Cultura pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, com a dissertação intitulada *Lyin’ her Way through Fiction: Folklore and Fiction in the Work of Zora Neale Hurston* (2006). Exerce desde Julho de 2006 as funções de Professora Auxiliar no Departamento de Letras, Artes e Comunicação da UTAD, onde lecciona unidades curriculares da área científica da cultura: Teoria da Cultura, Multiculturalismo e Dinâmicas Interculturais e Espaços e Paisagens Culturais na Ficção Africana de Língua Portuguesa. Investigadora responsável, desde 2007, pelo projecto do centro de Estudos em Letras / CEL, da linha de investigação “Espaços e Paisagens Culturais na Ficção Africana de Língua Portuguesa”.

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: oribeiro@utad.pt

SOARES, Luísa Ducla

É licenciada em Filologia Germânica. Iniciou a sua actividade na Biblioteca Nacional realizando uma bibliografia da literatura para crianças em Portugal. Foi assessora principal desta instituição e responsável pela área de informação bibliográfica. Aí organizou, no centenário de Andersen, uma exposição acompanhada de catálogo, sobre Andersen em Portugal, e diversas exposições. Publicou 100 obras em prosa e poesia no domínio da literatura para crianças. Em 2004 foi escolhida pela Secção Portuguesa do IBBY

(*International Board on Books for Young People*), como candidata ao prémio Hans Christian Andersen. Em 2010 foi proposta pela DGLB como candidata de Portugal ao Prémio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil.

Participou no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: l.ducila.soares@gmail.com

SOUSA, Keila Viera de

Doutoranda em Literatura Portuguesa (Investigação e Ensino), na Universidade de Coimbra e bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Mestre em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Ceará / Brasil e especialista em Estudos Literários e Culturais na Universidade Federal do Ceará. É professora do Ensino secundário na Secretaria de Educação Estado do Ceará desde 2007. Professora do Ensino Superior na Universidade Federal do Ceará (2002-2004).

Participou no 9.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Viena, em 2011.

Contacto: keilavieiras@gmail.com

TORRADO, António

É ficcionista, dramaturgo e contador de histórias. Foi produtor principal e chefe do Departamento de Programas Infantis da RTP. Na sua extensa obra sobressai a produção de literatura para crianças que compreende mais de uma centena de títulos. Em 1988 recebeu o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças e os seus livros foram incluídos, em 1974 e 1996, na Lista de Honra do *International Board on Books for Young People* (IBBY)

Participou no 8.º Congresso de Lusitanistas Alemães, na Universidade de Munique, em 2009.

Contacto: antorrado@gmail.com

ZUBILLAGA, Naroa

Licenciada em tradução e interpretação em inglês e alemão pela Universidade do País Basco/Euskal Herriko Unibersitatea (Vitoria-Gasteiz) e mestre em linguística e filologia basca. Trabalhou como tradutora e intérprete e é actualmente professora substituta na Universidade do País Basco na área da licenciatura em tradução e interpretariado. Está a preparar doutoramento sobre “Tradução da Literatura Infanto-Juvenil Alemã para a língua basca”, sob a direcção de Ibon Uribarri. Traduziu, entre outros, uma antologia de contos de Kafka para a língua basca (*Bizian argitaratuak*, 2009), obras de Cornelia Funke e de Michael Ende, bem como dois volumes dos *Wilde Fussballkerle: Raban, der Held (Raban, Heroia*, 2011) und *Maxi “Tipkick” Maximilian (Maxi, Ostiko-azkar, Maximilian*, 2011).

Participou no colóquio “Sociedade e Ambiente na Literatura Infanto-Juvenil Portuguesa e Alemã”, organizado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, na Universidade Católica de Lisboa, em 2010.

Contacto: naroa.zubillaga@ehu.es

A literatura infanto-juvenil tem vindo a adquirir uma relevância crescente no campo da investigação e do ensino universitário, sendo hoje objecto de estudo em encontros e seminários um pouco por todo o mundo. Tendo como público-alvo uma camada etária que vai da pré-primária até ao grupo de jovens adultos, é amplo o *corpus* de textos que apresenta, sendo também bastante díspar o nível de exigência literária, estética ou ética que veicula. Os estudos e ensaios contidos no presente volume, da autoria de investigadores portugueses e estrangeiros, bem como de autores de literatura infanto-juvenil, tiveram a sua origem em encontros internacionais realizados em Munique, Lisboa e Viena. Neles se aborda o papel da criança enquanto protagonista de mundos ficcionais no espaço da literatura – tendo em consideração as características psicológicas, sociais e culturais que a enquadram.